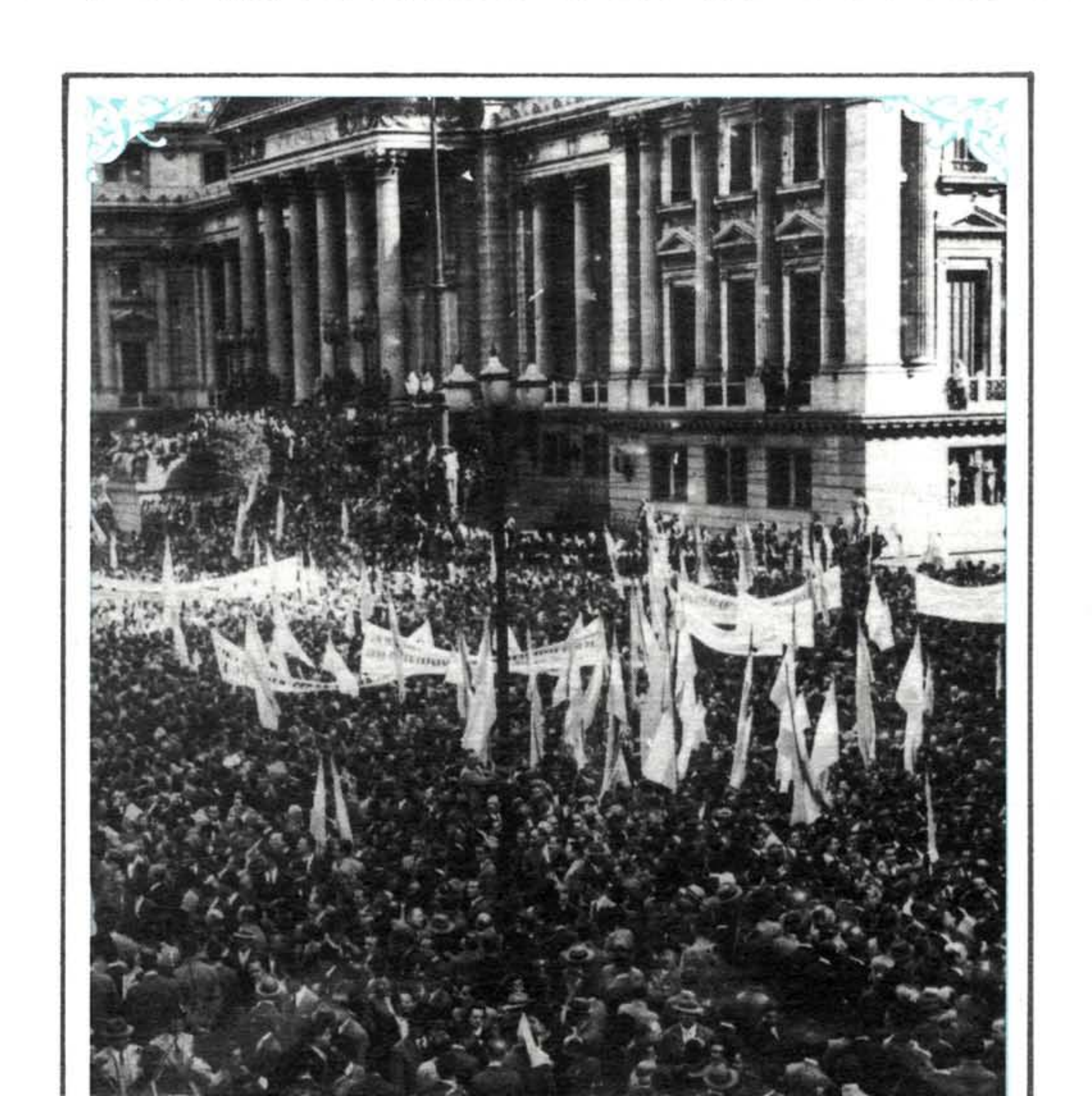
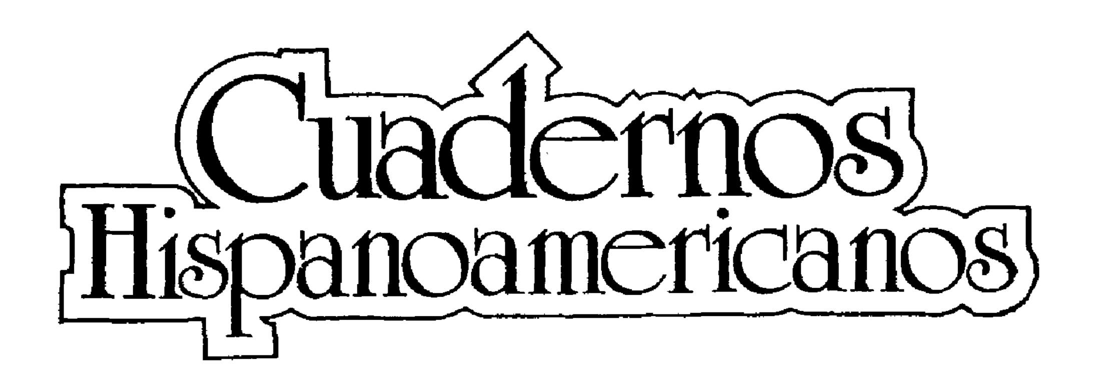


La cultura argentina
De la dictadura a la democracia





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

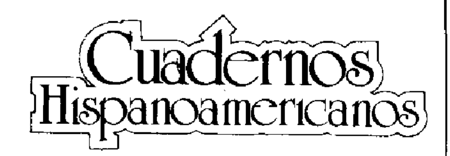
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



517-519

11 Introducción a la memoria
SYLVIA IPARRAGUIRRE

15 Cronología social y política de la Argentina 1970-1990
MIGUEL LORETI

Panoramas

27 Operación ternura
TOMÁS ABRAHAM

41 El fin de siglo argentino: democracia y nación
OSCAR TERÁN

51 Notas sobre política y cultura
BEATRIZ SARLO

65 Reflexiones sobre la accidentada trayectoria de la sociología en la Argentina
RICARDO SIDICARO

77 Los derechos humanos en la Argentina
HUGO QUIROGA

93 Universidad Nacional de Córdoba: mirada a través de los últimos veinte años
SUSANA ROMANO SUED

517 - 519



105 La proyección cultural del psicoanálisis argentino
JORGE BALÁN

121 La narrativa argentina en los años setenta y ochenta
CRISTINA PIÑA

139 Poesía argentina de los años setenta y ochenta
DANIEL FREIDEMBERG

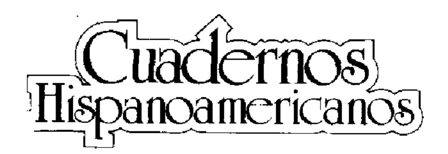
161 Veinte años después o la «novela familiar» de la crítica literaria
NICOLÁS ROSA

187 Los talleres literarios
LILIANA HEKER

195 Las revistas culturales de dos décadas
JORGE WARLEY

209 La arquitectura argentina
JULIO CACCIATORE

231 Una mirada al arte argentino
FERMÍN FÈVRE



517 - 519

245 Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima
LUIS FELIPE NOÉ

269 Fotografía: la memoria cuestionada
SARA FACIO

281 La música argentina entre 1970 y 1990
NAPOLEÓN CABRERA

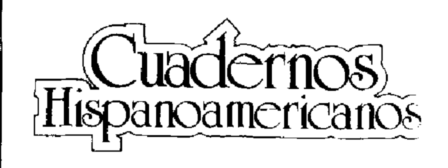
289 Cine argentino: las nuevas fronteras
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU

305 Cine nacional durante el Proceso
DANIEL LIEV

313 Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia
OSVALDO PELLETTIERI

323 Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares
EDUARDO ROMANO

517 - 519



337 Periodismo y transición: la recuperación pluralista del «shopping» comunicacional
JORGE B. RIVERA

353 Nos tocó hacer reír
ROBERTO FONTANARROSA

361 A través de la ventana
CARLOS LOISEAU (CALOI)

Nuevas tendencias

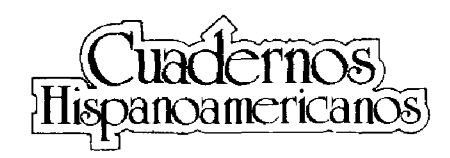
371 La pintura de los ochenta: el eclecticismo como estilo
CARLOS ESPARTACO KLITENIK

383 Acentos y reseñas de los noventa
LAURA BUCCELATO

389 Canto y contracanto
SERGIO PUJOL

401 Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino
JORGE MONTELEONE

421 Actualidad del sainete en el teatro argentino
OSVALDO PELLETTIERI



517 - 519

437 Narrativa: nuevas tendencias
LUIS CHITARRONI

445 El nuevo teatro de Buenos Aires
JORGE A. DUBATTI

Testimonios

465 Cultura y mitos argentinos
CARLOS ALBERTO BROCATO

470 La retrospectiva intermitente
ALAN PAULS

474 Tiempo de no morir
ROBERTO ANGLADE

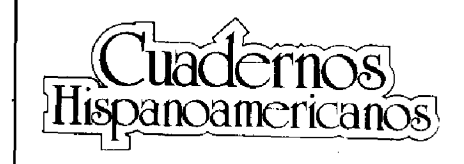
477 ¿Por qué Nietzsche, en la Argentina,...?
SILVIO JUAN MARESCA

483 Marxismo, crisis e intelectuales
LEÓN ROZITCHNER

495 Consideraciones de un expolítico
GUILLERMO MARTÍNEZ

498 Digresiones 1976-1993
LEÓNIDAS LAMBORGHINI

517 - 519



503 Sobre bolsas de escombros
EDGARDO GONZÁLEZ AMER

506 Palabras que narran
HÉCTOR TIZÓN

511 La irrealidad de una literatura
MARCELO PICHON RIVIÈRE

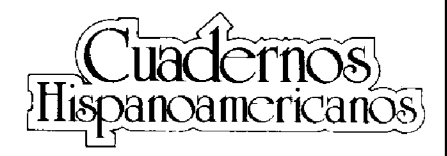
514 Ficción y política en la literatura argentina
RICARDO PIGLIA

516 Vicios públicos, virtudes privadas
DANIEL DIVINSKY

521 La librería
HÉCTOR YÁNOVER

525 Mientras Babel
MARTÍN CAPARRÓS

529 Teatro Abierto: un fenómeno antifascista
ROBERTO COSSA, OSVALDO DRAGÚN y MAURICIO KARTUN



517 - 519

538 Los actores en las décadas del setenta y el ochenta
LEONOR MANSO

541 La danza y el Teatro Colón
OLGA FERRI

544 Rememoración del exilio
ARNOLDO LIBERMAN

552 La naturaleza del exilio
JUAN MARTINI

555 Duro oficio del exilio
HORACIO SALAS

560 El difícil arte de volver
VICENTE BATTISTA

562 Con octubre en los hombros
FÉLIX GRANDE

Documentos

571 Nunca más
ERNESTO SÁBATO

574 Vendimias de tinieblas
LA VOZ DEL INTERIOR

517 - 519



575 Un oscuro país
SANTIAGO KOVADLOFF

581 Tiempo de desprecio
MARIO PAOLETTI

586 Lecciones de una guerra
CARLOS ALTAMIRANO

590 Polémica sobre el exilio
JULIO CORTÁZAR-LILIANA HEKER

604 La década vacía
ABELARDO CASTILLO



Introducción a la memoria

Cuando en abril de 1992 recibí la propuesta de coordinar este volumen de Cuadernos Hispanoamericanos, *acepté tal responsabilidad con el modesto optimismo de imaginar que la reflexión conjunta es siempre positiva. Sentí y sigo sintiendo que un volumen así puede ser útil. No como algo definitivo sino como el principio de una recapitulación sobre los últimos años argentinos, examen que, acaso, todavía nos debemos. Como si después de la explosión de los años setenta hubiéramos caído en el estupor silencioso del «fin de la historia». Ha habido, desde ya, aproximaciones parciales, análisis disciplinarios, artículos periodísticos, ensayos en revistas de tiraje reducido o polémicos libros individuales. No conozco, en cambio, un intento de reflexión múltiple sobre un tema histórico-cultural específico como éste. De ahí, quiero creer, el valor de este volumen. Valor que inicialmente residió en la oportunidad casi única de reunir a sesenta y tres intelectuales y artistas —sociólogos, periodistas, escritores, poetas, plásticos, editores, humoristas, directores de teatro, actores, arquitectos, fotógrafos, cineastas, musicólogos— para que, cada uno desde su óptica individual y dentro de los límites de su disciplina, diera su versión meditada de los hechos o hiciera conocer su experiencia personal.*

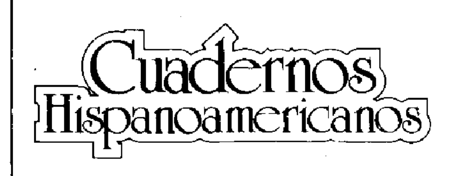
La envergadura de lo que tenía entre manos fue, sin embargo, mostrándose más tarde, en los largos meses de entrevistas, conversaciones previas, encuentros y desencuentros. No sólo se trataba de una experiencia intelectual en extremo apasionante sino que el proyecto empezó a hacer sentir su inesperado peso emocional. Visto ahora, no podía ser de otra manera. Las décadas del setenta y del ochenta fueron decisivas para los argentinos. La enumeración lacónica de algunos hechos bastaría para demostrarlo: el regreso de Perón al país, la matanza de Ezeiza, la hiperpolitización general y el paso de fuerzas políticas a la clandestinidad y a la guerrilla, la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), la muerte de Perón, el golpe militar de 1976, los años atroces del «proceso», los secuestros, asesinatos y «listas negras», el exilio, la increíble guerra de Malvinas y, más tarde, la lenta recuperación

de la vida democrática, los nuevos intentos de copamientos militares, las marchas populares, hasta llegar al paulatino afianzamiento de esta contradictoria democracia que dice aspirar a un modelo primermundista e internacional, pero que, tal vez por eso mismo, sigue dejando afuera a la mayoría de los habitantes del país. No soy socióloga ni especialista en política, simplemente hablo como una argentina a quien, como a todos los reunidos en estas páginas, le han sucedido estas cosas. Y si menciono lo emocional, categoría difusa y aparentemente poco propicia para el análisis, es porque esta palabra se impuso desde un primer momento a partir de cada entrevista. Para un gran número de los participantes de este volumen (exceptuando, tal vez, a los más jóvenes) era muy conflictivo, si no imposible, volver sobre aquellos años. Algunos, simplemente, no quisieron hacerlo.

Un prefacio que intentara la interpretación de los textos en su conjunto sería necesariamente redundante o inútil; no podría ir más allá de simplificar, en unas pocas páginas, ideas que sesenta y tres autores desarrollan en más de seiscientas. Los trabajos que se reúnen aquí son como capítulos de una novela que adquirirá su sentido último en contacto con la memoria y la inteligencia del lector. Podemos decir, sin embargo, que la aspiración más sincera de este volumen es no ser letra muerta; eludir el cierre o la cristalización en el academicismo; ser saludablemente inconcluso; transformarse en el prólogo de una reflexión que tal vez existirá en el futuro.

Este es un número temático cuyo eje pasa por la propuesta del título; no obstante requiere de una aclaración: entre la dictadura y la democracia no significa aquí sólo los años que van de 1976 a 1983. La historia no admite acotaciones tan precisas. Hubo acontecimientos determinantes antes del 76 y experiencias fundamentales después del 83: hechos previos a la instauración de la dictadura militar y sucesos posteriores a la transición democrática iniciada con el presidente Alfonsín.

El marco se extendió, entonces, a veinte años: desde 1970 a 1990. Cada colaborador tuvo absoluta libertad para desarrollar su testimonio en cualquier lugar de ese marco. Las cuatro secciones en que se divide el volumen muestran una aproximación diferente. En la primera parte, Panoramas, *los trabajos son de carácter ensayístico. La propuesta a los colaboradores fue la de ser lo más abarcativos y explícitos posibles, dando cuenta de lo ocurrido en su disciplina en los últimos veinte años, pero sin olvidar que el texto iba dirigido no sólo a un lector argentino, sino, fundamentalmente, a un lector español y latinoamericano. En la segunda parte,* Nuevas Tendencias, *se percibe un aire distinto, un corte generacional: son los más jóvenes, quienes empezaron a producir después de instaurada la democracia y que analizan fenómenos recientes. En la tercera,* Testimonios, *el tono es personal y anecdótico, sin excluir, desde luego, la reflexión. La sección* Documentos



reúne material testimonial; textos que fueron publicados durante el llamado proceso militar y que formaron parte de esa resistencia cultural que escritores, Madres de Plaza de Mayo, actores y periodistas que se quedaron en el país, opusieron, durante esos años, a la dictadura.

¿Qué nos dejaron estos veinte años? Sería pretencioso creer que el volumen puede dar una respuesta. Hemos intentado reunir aquí la opinión de algunos de los intelectuales y artistas más representativos en la Argentina de hoy; esto no impedirá que el lector advierta considerables ausencias. Pero debe tenerse en cuenta que no se trata de una «antología de autores» sino de una colección de artículos especialmente pedidos sobre el tema. Algunos de los que faltan no pudieron entregar sus trabajos en término o no estaban en nuestro país. Esperar a reunir a todos los que podían o debían colaborar hubiera sido postergar el cierre hasta el infinito. En este sentido, lamento personalmente las ausencias: Carlos Alonso, Mercedes Sosa, Adolfo Bioy Casares, Juan Gelman, María Elena Walsh, Dino Saluzzi, entre aquellos que, por razones muy válidas, no pudieron hacerlo.

Hemos intentado abarcar el más amplio nivel de opinión, desde lo disciplinario y desde lo ideológico. El lector encontrará remisiones internas, intertextualidades que en absoluto fueron buscadas, ya que cada uno trabajó individualmente, citas e interpretaciones de la obra de uno en el texto de otro, y encontrará, naturalmente, choques y opiniones encontradas. Muchos de los que escriben estas páginas vivieron en la Argentina durante el proceso militar, otros tuvieron que optar por el exilio. No es improbable que aparezcan contradicciones y polarizaciones. Consideramos, por otra parte, que esto es lo deseable.

Seguramente cada lector armará, sobre la base de ésta, otras posibilidades antológicas y requerirá otras disciplinas que no son las del índice. Sólo puedo decir que el concepto cultura *implica tal amplitud enciclopédica que encuadrar el discurso en el campo del pensamiento, la literatura y el arte, fue el modo de darle posibilidad de existencia y salir de la parálisis; sin creer, por supuesto, que el discurso de la reflexión agota la extensión de este campo.*

Años después de recuperada la democracia, participé en una mesa redonda en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires con otros escritores, en general un poco más jóvenes que yo. En un momento en que me referí al pasado inmediato, uno de ellos dijo: «Por favor, nada de lápidas». No era una respuesta agresiva. Expresaba el temor o el desinterés de que una mesa sobre literatura cayera en un vago discurso necrológico del pasado. Lo que nos había hundido a los argentinos, aparentemente ya no tenía interés o era eludido por la nueva generación. Por una parte, ese escritor tenía razón: estamos saturados de muerte. Por otra, expresaba uno de los peores síntomas de la Argentina de cualquier tiempo: la negación de la memoria.



Tal vez este número de Cuadernos Hispanoamericanos *pueda dar una equilibrada respuesta a esa actitud.*

Sylvia Iparraguirre



Fotograma de *Sur,* película de Fernando Solanas



Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990

La década del 70 es precedida por dos hechos significativos que la marcan a fuego: el golpe de Estado militar de 1966 que instaura la dictadura de la llamada *Revolución Argentina* y, como contrapartida, el surgimiento de las organizaciones guerrilleras y las luchas obreras y estudiantiles que tres años más tarde van a desencadenar el *Cordobazo* de 1969.

1970

Mayo	Montoneros (izquierda peronista) secuestran al general Pedro Eugenio Aramburu (ex-presidente).
Junio	Destitución del presidente Onganía por la Junta Militar. Asume el general Roberto Marcelo Levingston.
Agosto	Asesinato de José Alonso de la CGT.
Noviembre	Los partidos políticos se reúnen en la *Hora del Pueblo*.
	Clausura del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.

1971

Marzo	Derrocamiento de Levingston.
	General Alejandro Lanusse, nuevo presidente.
Mayo	Creación de la Cámara Federal en lo Penal.
Junio	Estatuto de los partidos políticos.

Septiembre	Devolución de los restos de Eva Perón.
	Creación del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). El Ente de Radiodifusión y Televisión recomienda: «Debe evitarse que actores de sexo masculino aparezcan en pantalla con ropas femeninas». Juan Goytisolo y Jorge Semprún informan que se ha impedido la circulación de la revista *Libre.*

1972

Marzo	Secuestro del empresario Oberdán Sallustro (Fiat).
Agosto	Masacre de Trelew, asesinato de activistas peronistas y de izquierda en el penal.
	Enmienda de la Constitucion Nacional.
Septiembre	Relaciones diplomáticas con la República Popular de China.
Noviembre	Primer regreso de Perón.
	Se prohíbe la circulación de la revista *Primera Plana.* Clausura de la Sala Planeta. Se prohíben las obras *Proceso a Juana Azurduy* y *Del Cordobazo a Trelew.*

1973

Marzo	Elecciones Generales.
Abril	Triunfo peronista. Cámpora-Solano Lima.
Mayo	Asesinato de Dirk Kloosterman (Mecánicos).
	Héctor Cámpora asume la presidencia.
	Vicente Solano Lima es vicepresidente.
	Insultos de la multitud a los miembros de la Junta Militar.
	Indulto a los presos políticos.
	Derogación de normas penales.
	Disolución del fuero penal federal.
	Reestablecimiento de relaciones diplomáticas con Cuba.
Junio	Segundo regreso de Perón.
	Masacre de Ezeiza. Enfrentamientos armados entre la derecha e izquierda peronistas.
Julio	Renuncia de Cámpora y Solano Lima.
	Asume la presidencia Raúl Lastiri (lopezreguista).



Septiembre	Ataque al Comando de Sanidad del ejército.
	ERP Ejército Revolucionario del Pueblo es declarado ilegal.
	Nuevas elecciones generales.
	Triunfo de Perón-Perón.
Octubre	Asume la tercera presidencia Juan Domingo Perón.
	María Estela Martínez de Perón (Isabelita), vicepresidente.
Noviembre	Atentado a Hipólito Solari Yrigoyen (radical).
Diciembre	Plan Trienal para la Reconstrucción y Liberación Nacional.
	Bombas incendiarias queman el Teatro Argentino donde se iba a representar *Jesucristo Superstar.*
	Incineran 25.000 ejemplares de *El Marxismo* de Henri Lefèvbre.
	El decreto 587 establece que: «Las agencias de noticias extranjeras no podrán suministrar noticias sobre la realidad nacional dentro del territorio argentino».

1974

Enero	Intento de copamiento del Regimiento de Azul.
	Renuncia del Gobernador de Buenos Aires Oscar Bidegain (izquierda peronista).
	Acuerdos comerciales con Cuba.
Febrero	Estatuto de los partidos políticos.
	Golpe paramilitar en Córdoba. Derrocan al gobernador de Córdoba Ricardo Obregón Cano (izq. peronista).
	Asesinato de José Ignacio Rucci (Sec. Gral. de la CGT).
Mayo	Asesinato del sacerdote tercermundista Carlos Mujica.
Junio	Perón enferma y delega el poder a María Estela Perón.
	Creciente poder de López Rega (secretario privado de Perón).
Julio	Muerte de Perón.
Agosto	Intento de copamiento del Regimiento 17 de Catamarca por grupos guerrilleros.
	Nacionalización de las bocas de combustible.
Septiembre	La organización Montoneros pasa a la clandestinidad.
	La Triple «A» (Alianza Anticomunista Argentina) ligada a López Rega, amenaza de muerte a intelectuales y actores.
	Numerosos exilios.
	Giro hacia la derecha del gobierno.
	Secuestro de los empresarios Juan y Jorge Born por Montoneros.
Octubre	Apropiación del cadáver del general Aramburu por Montoneros.

Noviembre	Estado de sitio.
	La División Moralidad de la Policía Federal secuestra obras en librerías céntricas.
	Bombas contra el diario *Noticias* y la radio *La Voz del Pueblo* (de Córdoba).
	La Municipalidad declara inmoral la obra *Territorios* de Marcelo Pichon Rivière.
	El Ministerio de Defensa se opone a la difusión de la película *La Patagonia rebelde.*

1975

Enero	La CGT condena la política económica del gobierno.
Febrero	Gobierno y Ejército inician el Operativo Independencia contra la guerrilla.
Junio	El plan económico conocido como el «Rodrigazo» desencadena una alta inflación.
Julio	Ley de acefalía.
	Expulsión de López Rega.
Agosto	Jorge Rafael Videla es nombrado comandante en jefe.
Septiembre	Licencia de la presidente.
	Asume la presidencia interina Italo Argentino Luder, Presidente del Senado.
Octubre	Decisión de «aniquilar» la subversión.
	Reasunción de la presidente.
Diciembre	Rebelión fracasada de un sector de la derecha nacionalista de la Fuerza Aérea.
	Proscripción del Partido Peronista Auténtico de la izquierda peronista.

1976

Febrero	«Desaparición» de Roberto Quieto (líder de las FAR, Fuerzas Armadas Revolucionarias, izquierda).
	Proyecto de juicio político a la presidente.
Marzo	Golpe de Estado militar. Se instaura el «Proceso de Reorganización Nacional». Dictadura militar.
	El general Jorge Rafael Videla asume la presidencia.
	Suspensión del derecho de huelga.



	Disolución de los partidos políticos.
	Régimen de las universidades.
	Intervención a los gremios.
	Masacre de Pilar. (Asesinan a activistas de izquierda).
	Numerosos secuestros (desaparición de personas) y asesinatos.
	Noche de los lápices, secuestro y desaparición de un grupo de estudiantes secundarios.
Abril	Plan económico de corte liberal de Martínez de Hoz.
Mayo	Procesamiento a la ex-presidente.
	Secuestro y desaparición de Haroldo Conti, escritor.
Junio	Pena de muerte.
	Asesinato del general Torres (ex-presidente de Bolivia, pro-izquierda).
Agosto	Se prohíbe el libro *Olimpo* de Blas Matamoro.
Octubre	Paro del gremio de Luz y Fuerza (trabajadores del ramo eléctrico).
	Se queman libros de Mao, Che Guevara, Trotsky, Fidel Castro y la correspondencia Perón-Cooke.
	Se prohíbe el espectáculo de Café-concert *Expornoshock de Ladivaverde.*
	Se prohíbe la película *Último tango en París.*
	Se prohíbe la actividad de los Testigos de Jehová.
	Circulan las «listas negras» de escritores, artistas y periodistas prohibidos en los medios de comunicación masiva.

1977

Febrero	Desaparición de Oscar Smith (Luz y Fuerza).
Abril	Primera marcha de las Madres de Plaza de Mayo.
	Detención de Jacobo Timmerman y Roberto Cox (periodistas).
	Masacre en González Catán.
Mayo	Laudo arbitral del Papa por el Canal de Beagle (conflicto de límites con Chile).
	Atentado contra el canciller Guzzetti.
	El Episcopado denuncia desapariciones de personas.
Octubre	Comisión nacional de responsabilidad patrimonial (CONAREPA).
	Prohibición del libro infantil *La tacita azul.*
	Detención por obscenidad de los actores del espectáculo *15 caras bonitas.*

Se prohíbe la obra *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro.
Se prohíben *Cuentos para chicos traviesos* de Jacques Prévert.

1978

Junio	Atentado contra Juan Alemann (Ministro de Hacienda).
Julio	Mundial 78, usado en apoyo del régimen.
Agosto	Atentado contra el almirante Lambruschini, miembro de la Junta Militar.
	Desaparición de Rodolfo Walsh, escritor.

Se prohíben fascículos de la *Historia de las Revoluciones.*
Se prohíbe la obra teatral *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu.
Se prohíbe el número 7 de la revista *MAD.*
Se prohíbe la distribución del diario *La Razón.*
La Municipalidad declara de exhibición limitada el libro *Arrancacorazones* de Boris Vian.
El Ministerio de Educación excluye de los establecimientos educacionales la obra *Universitas. Gran Enciclopedia del Saber.*

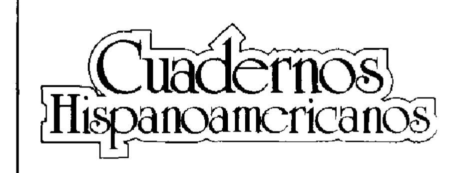
1979

Enero	Acta de Montevideo sobre el Canal de Beagle.
Abril	Régimen de «Detenidos Terroristas».
Septiembre	«Solución» oficial sobre desaparecidos.
	Visita de la Comisión interamericana de derechos humanos.

1980

Febrero	Cierre de la Universidad Nacional de Luján.
Marzo	Ley de Privatizaciones.
	Escándalo financiero.
Abril	Informe de la Comisión de derechos humanos de la OEA.
Agosto	Primera representación de Teatro Abierto.

Se prohíbe la obra *La sartén por el mango* de Javier Portales en el Teatro Payró.



Se prohíbe el espectáculo *Cocktail Show* en el Teatro del Hotel Bauen por exhibirse actores masculinos con prendas femeninas.
Se prohíbe la circulación de la revista *7 Días* por exhibir en su tapa la foto de la actriz Stefanía Sandrelli en bikini.

1981

Marzo	El general Roberto Viola asume la presidencia.
Junio	Protesta de la CGT.
Agosto	Documento de la Multipartidaria.
Septiembre	Muere Ricardo Balbín (líder del radicalismo).
Noviembre	«Marcha del Trabajo» de la CGT.
Diciembre	La Junta Militar depone a Viola.
	El general Leopoldo F. Galtieri asume la presidencia.

La novela *Abbadón el exterminador* de Ernesto Sábato es incluida en una lista de obras prohibidas en las escuelas.
Se cierra la carrera de antropología de la UBA.

1982

Marzo	Ocupación civil de las Islas Georgias.
	Intranquilidad y descontento social.
	Zarpa la flota argentina hacia las Georgias.
	Huelga general de la CGT.
	Enfrentamientos entre la multitud y la policía en Plaza de Mayo.
Abril	Ocupación militar de las Islas Malvinas.
	Mediación del Secretario de Estado de EE.UU.
	Debate sobre Malvinas en la OEA.
	Fin de la neutralidad de EE.UU sobre Malvinas.
Mayo	Bombardeo inglés a Malvinas.
	Hundimiento del crucero *ARA Gral. Belgrano.*
	Hundimiento de la fragata *HMS Shefield.*
	Mediación del Secretario General de la ONU.
Junio	Visita de Juan Pablo II.
	Rendición argentina en Malvinas.
	El Ejército derroca a Galtieri.
	El Ejército asume el poder político.
Julio	El general Reynaldo B. Bignone asume la presidencia.



Septiembre	Marcha de la Civilidad.
Diciembre	Alfonsín es candidato (radical) a presidente.

1983

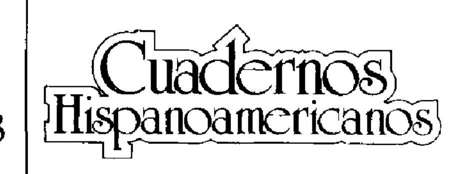
Junio	Se autoriza el derecho de huelga.
Septiembre	Luder es candidato a presidente (peronista).
	Alfonsín denuncia el pacto militar-sindical.
	Sanción del Indulto.
Octubre	Fin del estado de sitio.
	Elecciones generales.
	Triunfo radical: Alfonsín-Martínez.
Diciembre	Disolución de la Junta Militar.
	Raúl Alfonsín asume la presidencia.
	Víctor Martínez, vicepresidente.
	La Comisión nacional sobre desaparición de la Personas (CONADEP) investiga el terrorismo de Estado.

1984

Enero	Reapertura de la Universidad de Luján.
Febrero	Plan de restricción del gasto público.
	Reforma al código de justicia militar.
Junio	Normalización de las Asociaciones de Trabajadores.
Julio	Convocatoria a consulta popular sobre el Beagle.
Agosto	Convocatoria al Congreso Pedagógico.
Noviembre	Tratado de Paz y Amistad con Chile.

1985

Enero	Plan económico de Jorge Sourrouille intenta bajar la inflación.
Marzo	Aprobación del Tratado del Beagle.
Abril	Juicio a los ex comandantes militares.
Mayo	Paro general de la CGT.
Junio	Plan Austral de estabilidad económica.
Agosto	Paro general de la CGT.
	Estatuto de los partidos políticos.
Octubre	Estado de sitio.



Noviembre	Elecciones parlamentarias. Triunfo radical.
Diciembre	Fin del estado de sitio.

1986

Julio	Plan de integración con Brasil.
Diciembre	Ley de Punto Final. Suspensión de juicios a los militares.

1987

Abril	Alzamiento militar de Semana Santa, liderado por el coronel Aldo Rico: «Carapintadas».
Junio	Ley de Divorcio vincular.
	La Ley de obediencia debida absuelve de responsabilidad a los militares encargados de la represión.
	El peronismo renovador (Menem, Cafiero y Grosso), se enfrenta al «verticalismo» gremial.
Agosto	Privatización de empresas públicas.
Septiembre	Elecciones parciales.
	Triunfo del peronismo en Buenos Aires.

1988

Febrero	Deterioro de la economía.
Julio	Angeloz es candidato radical a la presidencia.
	Menem es candidato peronista.
Septiembre	Plan «Primavera» de recuperación económica.

1989

Enero	Rebelión militar «carapintada» en Villa Martelli, liderada por el coronel Seineldín.
Marzo	Hiperinflación y descontento social.
	Saqueos a los supermercados.
	Convocatoria a elecciones generales anticipadas.
Mayo	Elecciones generales.
	Triunfo de Menem-Duhalde (peronistas).

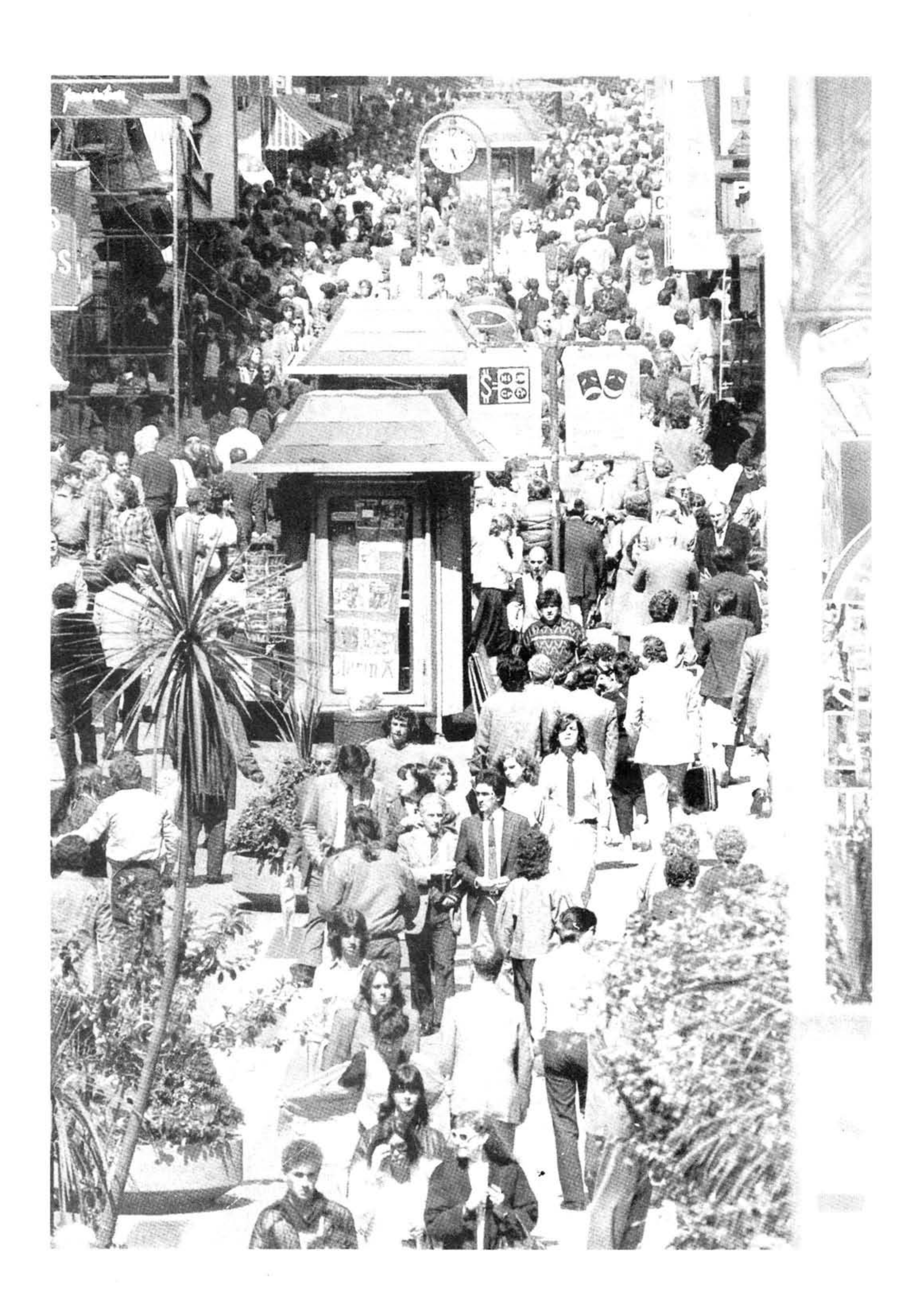
Junio	Renuncia de Alfonsín.
Julio	Carlos Saúl Menem asume la presidencia.
	Eduardo Duhalde es vicepresidente.
Noviembre	Control de la inflación.
	Anuncio del Indulto.
	Anuncio de la política de privatizaciones.

Miguel Loreti



Fotografía de Eduardo Longoni (1981)

PANORAMAS



Operación ternura

Queremos marcar una zona particular de la cultura argentina: es la que se relaciona con las costumbres, con los modos de vida, con la percepción de los valores en la vida cotidiana. El entramado práctico de los valores en el horizonte cultural argentino. Concebimos, desde esta perspectiva, a la cultura argentina como una cruzada moral. No otra cosa es lo que han repetido, casi sin interrupciones, los poderes de la nación en las últimas décadas. Nuestro país se ha autoproclamado como un bastión de privilegio en la defensa de los valores de Occidente. Esta inclaudicable labor se debe a que el mismo Occidente ha olvidado la esencia de sus valores. La Argentina está para eso, para recordar a la tradición occidental la cuna de su nacimiento y la misión de la que es adjudicataria.

El análisis de esta cuestión no ofrece sus materiales de modo inmediato y transparente. Será necesario construir su inteligibilidad; también deberemos idear una metodología. Ninguna investigación de este tipo, en el área de la cultura o de las humanidades, puede basarse sobre moldes preestablecidos. Se mezclan los reconocimientos de los senderos ya transitados con otros de exploración nula.

Para no limitarnos a consideraciones generales, señalamos algunos acontecimientos del período que se extiende entre principios de 1977 hasta comienzos de 1979. Son los momentos selectos del Proceso de Reorganización Nacional, los de su mejor implantación y mayor consenso. De esta época es posible extraer algunas muestras de expresiones culturales. En realidad, en este texto, el muestreo es sumamente exiguo: se centra en una política de los afectos de la que destacamos la ternura. Pero, más allá de este aspecto, proponemos ciertos procedimientos generales para el análisis de la cultura argentina como una cruzada moral. 1) Se podrá tomar un tiempo breve, casi efímero, un mes por ejemplo; en este caso, el mes de diciembre de 1978. Su elección es azarosa, salvo la predisposición de nuestra memoria individual e histórica que recuerda el optimismo de aquella época. El triunfalismo es una nota repetida de la voz oficial del último medio siglo.

En el mes de diciembre de 1978 comenzaban a silenciarse las voces de una polémica que concitó la atención de todo el país, aunque no así de todo el planeta. Fue la intensa discusión acerda de si las matemáticas modernas eran o no subversivas, es decir nihilistas, ateas, formadoras de conciencia comunista. Al leer las reflexiones de los que se oponían en este debate, resalta más la compasión que provoca el esfuerzo de los catedráticos por demostrar el carácter lícito de las actuales matemáticas, los ditirambos argumentales que debían emplear para replicar a los inquisidores, recordarles que Pitágoras no podía ser comunista porque el comunismo no existía en la Grecia clásica, es más emotivo este esfuerzo que el escándalo que produce a la racionalidad moderna la acusación de los preceptores de la juventud en peligro. La rareza de este tipo de polémicas que efectivamente permite todo, es que hace 2.500 años Pitágoras fue perseguido y aniquilado por el carácter subversivo de sus descubrimientos científicos —además de sus incursiones políticas—, ya que fue el inventor de los números irracionales. En Argentina volvíamos a los motines de Crotona.

Sigamos recordando algunos días de este mes cualquiera. El primero de diciembre se reunían los ex legisladores de los partidos políticos, desde el partido comunista hasta el partido radical, en la *Confitería del Molino,* con un invitado de honor: el general Videla. El partido radical se debatía entre concurrencistas y abstencionistas para finalmente acudir al ágape que terminó con un viva la patria y un viva la democracia argentina en un choque de copas con el general. La misma noche, a doscientos metros de allí, en el hotel *Savoy,* los ex legisladores de la provincia de Buenos Aires agasajaban al almirante Massera. El 2 de diciembre Videla habla sobre la coyuntura económico-social ante 1.200 oficiales. Al día siguiente, el general Harguindeguy, ministro del interior, sentencia la versión procesista de la democracia: «La democracia no es el irrestricto ejercicio del poder por los más numerosos sobre la totalidad de la Nación. La razón no se sustenta en la sola cifra. Tiene principios lógicos y filosóficos. La representación no se ejerce válidamente porque se llegue con el solo impulso de los votos».

El día 4, la prensa discute si se debe permitir exhibir esculturas modernas en una de las principales arterias peatonales de la ciudad, la calle Florida. Las esculturas de Griffo, Badii, Kosyce, García Reynoso, ofendían a sectores representativos de la sociedad que replicaban: «Pongan murales de Gardel».

El 5 el general Viola diserta ante la cámara de anunciantes; el mismo día lo hace Videla ante la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad. Durante estos días, los medios advierten a Videla sobre posibles tentaciones surgidas en la cena con los ex-legisladores, quienes, con su habitual lengua viperina, lo tientan con sus encantos. La actividad política de los



principales jefes militares es incesante, y su recepción en las asociaciones intermedias, las fuerzas vivas de la comunidad, es más que entusiasta. El día 7 el país recibe a un ilustre visitante, el señor Patrick Moyniahan quien diserta sobre el tema de la infiltración semántica de los grupos subversivos, «proceso por el cual adoptamos el lenguaje de nuestros adversarios al describir la realidad política».

Es posible, entonces, elegir períodos cortos para sugerir ambientaciones, modos de ser, situaciones políticas, formaciones culturales. En el mes de diciembre, el importante periodista Bernardo Neustadt resume para la revista *Gente* algunos aspectos de la labor periodística del año: «...la batalla que dio la prensa argentina en 1978 para que nuestros hijos y nuestros nietos estén orgullosos. La prensa escrita se comprometió más que nunca. Desfrivolizó sus páginas, jugó su rol para crear, de ser posible, opinión pública. Pero no escribió solamente para el gran público o la élite. También opinó para los administradores del poder (...) Más que brindar información, se intentó apasionadamente dar interpretación».

El mismo día, el profesor de filosofía García Venturini decía: «Me parece oportuno decirle a la juventud que reflexione, que no destruya más de lo que puede construir, que sean rebeldes (no concibo una juventud arrebañada), pero no subversivos. El subversivo destruye los valores, el rebelde lucha por restaurarlos. Y que cada joven no olvide, lo sepa o no, que es hijo de Dios y heredero de su gloria».

El mes se cierra con la publicidad del viaje de grandes personalidades a las tropas apostadas, en vísperas de la Navidad, en el sur, para una eventual guerra con Chile: Monzón, *Palito* Ortega, Favaloro, Gatti, Fangio, Percivale... y, finalmente, para terminar el año, se publica el recordatorio de los estrenos de cine argentino durante 1978: *El divorcio está de moda, Fotógrafo de Señoras, Encuentros muy cercanos con personas de cualquier tipo, Con mi mujer no puedo, La mamá de la novia, Margarito Tereré,...* y *La parte del león,* de Aristaráin.

Ésta es parte de la muestra diciembre 1978. Un recorte de las palabras que se escuchaban incensantemente en el ambiente de concordia del Proceso, su conocido aspecto diurno. De noche se llevaba a cabo la mayor matanza que conoce la historia argentina.

Los materiales de un análisis cultural de este tipo son heterogéneos. Vincular la cultura con la cruzada moral exige tomar en cuenta a los medios masivos de difusión. Las campañas de moralización son ejes de la formación de la opinión pública y de la percepción social. Es necesario recorrer los diarios, las revistas políticas, las de espectáculos y las que hacen circular rumores y chismes sobre la sucesión de ídolos y estrellas del mundo argentino. Pero fundamentalmente es necesario revisar la memoria de imá-

genes de nuestra cultura: la televisión. Y aquí encontramos un obstáculo metodológico que es, al mismo tiempo, un índice del funcionamiento de la cultura nacional. No es posible ver las imágenes del pasado en un medio de comunicación crucial. Los videos se regraban, dicen que para abaratar costos. Es decir: se borran. Además, el pasaje de manos de los canales de la televisión, entre funcionarios, entre gobiernos, y del Estado al ámbito privado, hace casi imposible el acceso a los archivos. No hay imágenes de nuestra historia y tampoco testimonios audiovisuales sobre las formas de constitución y manipulación de la opinión pública. Por ahora, ésta es una dificultad insalvable: el azar dirimirá el futuro.

Pero los medios de comunicación no se reducen a los *mass media*. La cruzada moral que distingue a nuestra cultura no comienza en la televisión; a menudo acaba en ella. A veces, son más importantes la homilía de un prelado, los dictámenes de instrucción cívica de las autoridades, la frecuencia y los nuevos objetivos de las redadas policiales, la modificación de los reglamentos en los colegios secundarios, la índole del reclutamiento de sus preceptores y celadores, la regularidad con que se introducen elementos morales en los discursos políticos, el lanzamiento de las nuevas fisonomías del sospechoso de la época (la barba del marxista, el pelo del *hippie*, el rostro mítico del drogadicto, el aro* del rockero), las prohibiciones, las censuras, y la difusión de ideales estéticos y éticos.

Estas series de materiales de investigación debe mostrar una circulación capilar de la cultura argentina, fina y múltiple, en la que el detalle exhiba lo medular, y el accesorio el núcleo.

2) Para estudiar la posición ética de nuestro país es necesario tomar en cuenta cierta singularidad. En la Argentina es necesario distinguir la moral cívica de la dirección espiritual. Nuestro país es uno de los pocos del mundo en el que la Iglesia es un aparato de Estado. Esto no sólo diagrama un modelo institucional, implica límites estrictos en el ámbito general, es decir en el de la política y en el de la economía. Uno de los dilemas de la vigencia de la modernidad en nuestro país es el modo de ajustar una cultura que se define, desde el siglo XVIII, por la liberación de las tutelas morales y espirituales, con el absolutismo religioso. Es decir que la República es al mismo tiempo una monarquía divina, el único rey reconocido es el del cielo, un firmamento cercano, un cielo argentino. Para no olvidar la presencia de esta tutela espiritual existe el Alto Clero Argentino.

Esta dificultad de ajustar la democracia republicana con la dirección espiritual se manifiesta con una violencia inusitada en ciclos de nacionalismo recurrente. La tutela espiritual debe ser permanentemente reforzada. Las amenazas, los intentos por debilitarla, las degradaciones que debe soportar, exigen una vigilancia permanente y una puesta en juego del estado

* *Aro: pendiente.*

de sus fuerzas. Hay temas que son de evocación insoslayable como la pornografía, las políticas que pretenden provocar el asco colectivo a los contactos sexuales, la eterna unidad de la familia, la autoridad paterna, el materialismo de la vida moderna, el hedonismo y la decadencia moral que los países centrales quieren inocularnos, el nihilismo que impulsa al desdén por las jerarquías, la subversión de los valores cristianos, y, fundamentalmente, la lacra que resulta de todo esto: el ateísmo, la plaga de la modernidad.

La importancia de estos factores ha sido —creo— subestimada. Que Perón hubiera dado la señal para su efectivo derrocamiento con ataques a la Iglesia, que Frondizi tambaleara por hacer peligrar la enseñanza religiosa, que Onganía inaugurara su régimen con el cierre de los hoteles de placer transitorio y de un centro de arte moderno, nos indica mucho más que un exotismo tribal de nuestro país.

Hay quienes —como el periodista Óscar Raúl Cardozo— afirman que la estrategia gubernamental de lucha contra el narcotráfico es un modo encubierto de control social. Creo que es más que eso: se trata del refuerzo de un lenguaje cultural, de la sobreimposición de una forma de vida argentina contra la modernidad. Este tipo de lenguaje no necesita de la droga para enunciarse, lo que sí necesita es de un abanico de pretextos que amenazan nuestra vida nacional, la droga puede ser uno de ellos, cierta música también, una película, reivindicaciones de la juventud.

La palabra subversión, que en vísperas del Proceso sustituye a la palabra extremismo, indica el pasaje de una categoría de descalificación política a otra de supresión ética. Cuando lo que se juega es el Ser Argentino, ya no se trata de conclusiones argumentales de una lógica cualquiera sino del punto de partida metafísico que decide una identidad. La tutela espiritual es la garantía requerida para que esta decisión sea la debida.

3) El tiempo de la cultura no es el mismo que el de la política o el de la economía. Se pueden trazar fracturas en nuestra historia política o indicar los ciclos económicos. La cultura tiene su propia periodización, su cadencia es la del largo plazo, pero su incidencia también es puntual. Las formaciones éticas y estéticas de la Argentina constituyen la política profunda. Estética en el sentido de formas de sensibilidad sociales, estilos de vida. Ética porque concierne a los valores, a las evaluaciones y exclusiones, al mundo de las jerarquías, el de las sanciones y las condecoraciones. La cultura, con sus medios de producción simbólicos, contribuye a formar una educación sentimental. Los griegos lo hacían con el arte de la tragedia, nosotros con los grandes medios de información y distracción. Hay que educar sentimentalmente al soberano, ayudar a forjar sus repulsiones, indignaciones, incondicionalidades. Y cada tanto provocar un choque de fuerzas para que no se debiliten las convicciones. Puede ser una guerra, un

crimen ejemplar, un nuevo ídolo popular, una alquimia de esperanzas y amenazas. Según una matemática social es posible imaginar que la debilidad del estado argentino refuerza por compensación el enunciado del Gran Relato Argentino. Resquebrajados los lazos comunitarios, los que producen las identidades históricas, se infla el fantasma del Ser. Somos argentinos, es decir católicos, apostólicos, romanos, creyentes, pulcros, modosos, blancos, elegantes, sumamente tiernos.

4) La generación que hoy ya ha pasado los cuarenta años ha vivido una historia particular, la ha vivido bien. Es decir que no ha transitado por toda la historia argentina. Nos han contado la leyenda del siglo pasado pero no su historia, nos han recordado que el país cambia radicalmente a principios de siglo y que a partir del 30 nace la lamentable irrupción de los ejércitos en la vida política, que a partir de los años cuarenta también irrumpen la lamentable economía dirigista y el populismo, que entre las democracias demagógicas y las dictaduras más o menos sangrientas, hemos vivido una historia lamentable. Pero aquí se trata de otra cosa. Lo que sí es incuestionable es que los últimos cincuenta años los hemos vivido bajo un régimen político custodiado por las armas y cobijado por la tutela espiritual de los representantes del Señor. Y no conocemos otra cosa. Pero de tanto lamento nos hemos habituado a pensar con razonamientos negativos la porción de la historia que nos pertenece. Se insiste en la destrucción y la decadencia en todos los niveles. La categoría de violencia y de represión sirve para definir de una sola pincelada períodos históricos de alta complejidad. Así, con ánimo reivindicativo y salvacionista, vemos el pasado como lamentable en extremo y se proclama que el cambio de rumbo será absoluto y el pasado definitivamente muerto. Cada vez que se anuncia una Nueva Argentina se hace tabla rasa con el pasado y se construye un desierto pretérito. La Argentina siempre está por nacer y por condenar firmemente su pasado.

Para entender a la cultura argentina de las últimas décadas, para decir algo sobre nuestro pasado inmediato, el del Proceso, debemos deslindar el fenómeno de la matanza. Se ha centrado hasta el momento el análisis de la Dictadura del Proceso en los desaparecidos y en las torturas. Hemos subrayado en nuestro recuerdo el aspecto cruento de aquella época. Se ha llegado también al deseo de que *nunca más* vuelva a suceder. Pero para que este deseo tenga vías de realización debe suponerse que, aunque no haya por un tiempo torturas y desapariciones, si las condiciones culturales de su posibilidad se mantienen intactas, el «nunca más» es sólo una incierta aspiración.

El Proceso concitó poco interés para el análisis de la vida cotidiana, la cultura diaria, los fines, ideales y las pautas de conducta. Es necesario



analizar aquello que sí se permitía, el hombre que quería construirse, el argentino idealizado, las formas de su entronización, los libros que debía leer, las palabras que le venía bien pronunciar, el tipo de Dios que le convenía adorar. Se ha condenado al Proceso por los excesos en la represión pero poco se ha pensado en la propuesta cultural que quiso imponer. Una especie de ideología ilustrada nos hace creer que las épocas de gobierno militar son de barbarie y brutalidad en estado puro. Quizá no sea tan difícil mostrar que los cambios en las instituciones políticas o en las formas de administración no se reducen a la bipolaridad democracia/dictadura. No por eso se hace peligrar la claridad de la oposición, por el contrario, se trata de interrogarse acerca de los elementos que faltan para que esta oposición sea real. Es posible que más acá de las fracturas institucionales existan continuidades culturales.

Para la época del Proceso, estos relieves culturales aparecen en el marco del carácter replegado y vergonzante, y a veces participativo y complaciente, de los partidos políticos; el apoyo entusiasta de las organizaciones intermedias; la celebración inclaudicable de la prensa; la producción de nuevas formas de la idolatría que encumbra a un largo listado de figuras populares —deportivas, artísticas, científicas— que acompañan al poder; el estímulo y difusión de expresiones cinematográficas que centraban la atención del público en los avatares de la potencia del macho frente a la aparición del culo de la mujer y la insistente recomendación de austeridad moral, devoción religiosa e invocación multiplicada de la bendición de Dios.

Los cuatro puntos que se proponen para un análisis de la cultura argentina concebida como una cruzada moral son: 1) la vigencia de los plazos cortos y el uso de una heterogeneidad de materiales; 2) el vínculo de la tutela espiritual de la Iglesia con los ciclos de persecución política en nombre de nuestra argentinidad; 3) pensar la educación sentimental del soberano como un eje político; 4) deslindar la categoría de violencia para analizar los períodos dictatoriales. Separar los aspectos negativos asociados a los fenómenos de censura y a las vías de la represión, para plantear los aspectos afirmativos de la cultura del terror. Pasemos a algunos de estos aspectos.

Hay quienes dicen que amplios sectores de las capas medias se han desacralizado. La economía libre, el fomento de un turismo masivo y la importación de productos sofisticados, alientan el desinterés por los grandes valores. Pero las consecuencias de la «plata dulce», del dólar barato y de la invasión de electrodomésticos, apenas conmueven al Ser nacional. Esta modernización consumidora se acomoda con facilidad a las jefaturas tradicionales. La corrupción creciente de la casta que manda no debilita su purismo; por el contrario, lo nutre. Las dictaduras militares y las tutelas espi-

rituales han adaptado sus tareas al mayor consumo de frivolidades perecederas. Se ha dado al César lo que le corresponde y a Dios, lo que es suyo.

La modalidad consumidora de nuestros jóvenes y adultos, hombres y mujeres, es una argentinización de las modas vigentes en los países centrales. Consumimos novedades varias amortizadas y domesticadas. Lo importante es que nada destaque del código común, que se depure la agresividad de los cambios en la apariencia social y se conserven los efectos pulcros de la moda.

Conocemos la pulcritud argentina, un modo del aseo, de la corrección cívica, de las posturas públicas, la modosidad ciudadana, una figuración de cierta clase media que opera como horizonte cultural. Constituye una faz edificante que se enuncia transversalmente a la historia política. Esta pulcritud se inscribe en un conjunto de purezas y de higienes que llegan —entre otros temores— al repetido temor de los poderes culturales a ser invadidos por modos de vida foráneos y valores extranjerizantes. No queremos darle lugar a los mensajes sin raigambre. Las ambiciones dinásticas y las alcurnias son el disfraz de nuestra pacatería. La cultura se compone, así, de zonas venenosas frente a las que se yergue una idea anoréxica de la misma que siempre teme a las novedades.

La dureza que evidencia la conducta que impone formas de pulcritud y de defensa de valores divinos y argentinos, aun a costa de un mar de sangre, se compensa con otro matiz de la cultura argentina. La ternura. La ternura es lo que nos centra en nuestro ser nacional, en nuestra individualidad argentina, es la esencia de nuestra apariencia. La hospitalidad no es la ternura. La primera es una característica que aún no se ha perdido del todo en nuestro país, pero la ternura es su deformidad. La ternura nace como pedido de acercamiento, de escucha comprensiva, de reconocimiento de nuestra natural inocencia argentina, de nuestro candor irreflexivo y la pristina pureza que a veces los extraños no saben apreciar. Existe una política de los afectos, la conversión de los sentimientos en un arma política. En la Argentina se refuerza la apelación a los sentimientos, hay una prédica que varía según los estratos sociales y el tipo de actividades en el que el «sentir» es más importante que el pensar. Si se siente bien, de un modo adecuado, el resultado de las acciones y las consecuencias de las decisiones ya tienen media sanción favorable. Por eso, los personajes principales de la política deben ser mostrados en su calidad humana, la gente tiene que entender que es más importante el trasfondo sentimental de los grandes personajes que su situación de poder. Porque así, además, puede mostrarse la comunión de todos los argentinos, lo que los une en el sentimiento principal, lo que los hace un Gran Uno. Todos tenemos fe cristiana, por ejemplo, nos vinculamos en nuestro amor a Dios, y todos tenemos familia, padre a quien respetar, madre a quien venerar e hijos



por quienes desvivirnos. Tenemos, además, un trasfondo que nos permite ser compinches de nuestro cuñado, enemigos no definitivos de la suegra, como también hinchas del fútbol, fanáticos de Gardel, poetas de sangre y vino y ¿quién de nosotros no se juega por un amigo? Toda una serie de símbolos programados para unir a gobernantes y gobernados, fundidos en la Gran Ternura Argentina.

Sobre ella trabajan los programas de humor de la televisión que tienen un inusual éxito en nuestro país. Los programas de humor, aunque no necesariamente políticos, se prenden a la maquinaria simbólica del poder. Viven de él. Cuando hay un cambio profundo de la atmósfera cultural y política, la gente deja de reírse de lo que se reía. Es lo que sucedió con un programa de televisión que veían millones de espectadores durante la dictadura del Proceso. «Polémica en el Bar», con sus personajes, sus complicidades, sus caricaturas, sus espacios de esparcimiento, era un remedio a una atmósfera particular. La ambientación teatral de aquellos años rebosaba de severidad, austeridad, gravedad, seriedad. Es necesario que el lector imagine a un país enteramente gobernado por militares, las facultades con decanos militares, los canales de televisión con gerentes militares, las oficinas de correos con los despachos principales custodiados por oficiales: el país vivía con humor militar, prosa militar, régimen militar. La risa social que nace con la burla al poder, el escarnio, la desobediencia, las irreverencias culturales, los desplantes juveniles, los tropiezos generales, también estaba custodiada militarmente. Sólo el deporte, en especial el fútbol, dejaba las riendas más flojas, pero ahí también, en los estadios, los altavoces exigían de las hinchadas que se abstuvieran de proferir cánticos de mal gusto, que no plagaran los oídos de insultos, frases procaces y bromas de contenido grotesco y sexual. Que si lo hacían, debían atenerse a las consecuencias, es decir a los gases lacrimógenos. En un clima cultural así, no era extraño que brotaran ciertas válvulas de escape, y que éstas se dieran en el mejor lugar del mundo, el único en el que se es rey, el *living* de la casa frente al televisor. Ciertos programas cómicos constituían el comentario de la semana, el de los estudiantes de liceo al primer día de verlo, el de los oficinistas, obreros y vecinas. Lo curioso, y a eso vamos, es que cuando la dictadura se esfumaba, a fines del año 83, con mucha gente ocupada en luchas internas partidarias, gente marchando por derechos humanos, con la reapertura del espectáculo callejero, cuando el paseante perdió el conocido temor de quizá no volver, o ser interpelado por desconocidos, cuando los diarios y las imágenes públicas disminuían la trasmisión de caudales de terror, en esos momentos el *rating* de aquel programa de humor tan querido descendió a niveles bajos, sus personajes fueron perdiendo el foco de atención, la gente gastó menos palabras en comentar sus

peripecias, fue perdiendo catexis comunicativa y social. De un día para el otro parecía que olvidábamos nuestro amor por Minguito y el Gordo Porcel, la ternura que nos regalaban semanalmente.

Pero había otros programas de televisión que acentuaban mucho más la operación ternura respecto del poder. El programa de Tato Bores fue importante para acercarnos el lado humano de los generales, con sus simuladas llamadas telefónicas a la casa de gobierno, con sus diálogos, su modo bufonesco de sonsacar sonrisas a los que mandan, de hablar en nombre de todos y comunicar a los señores de arriba que los argentinos no éramos tan malos, que si criticábamos un poco era por el bien de todos y el de ellos también. Porque, como decía un conocido animador de radio, para ventilar eventuales sospechas, ya que había sido valorado en otras épocas como un díscolo librepensador: «los amigos que sí me conocen saben que me identifico como católico», uno de los principales salvoconductos de la sociedad argentina.

La ternura es una clave de la política de los afectos en nuestra cultura, es la cara que dan los medios de difusión a los hombres del poder, el sentimiento que se quiere propagar para cotidianizar los rostros de los que mandan. Los actores de la broma dialogan con los presidentes y gobernantes ante millones de espectadores, se permiten guiños cálidos, chanzas amistosas, recriminaciones maternales, toques de familiaridad (especialidad argentina), se intenta hacer agradable lo que amenaza con ser irritante. Las más difundidas publicidades de la época mostraban a una familia reunida alrededor de la mesa familiar, tomando un vino popular. Esos padres, hijos y abuelos, sonriendo y distribuyendo ternura y vino barato, constituyen la utopía argentina.

Sin embargo, la única ternura social no es la oficial. Existe una operación ternura progresista que pretende enfrentarse a los poderes. Deriva de una generación que elabora su melancolía desde los años sesenta. Se inclina sobre arquetipos populares en los cuales vuelca dosis de inocencia y travesura para dibujar la pureza del marginado. La picaresca de las fiestas populares se transfigura en el desencanto y la sonrisa triste del intelectual poeta. Nace el moralismo sentimental de Clemente, de ciertos personajes de Osvaldo Soriano, de las letras de tango que se ambientan en el desencuentro de parejas psicoanalizadas. El populismo convertido en psicología ofrece un teatro del corazón en homenaje a los seres anónimos como los soñadores, artistas, fugitivos y todos los locos de la *vie en rose.* Es la nostalgia de un sueño no realizado oficiando de contraseña generacional. Entre los lamentos por las dificultades del amor ya casi terapéutico y los llamados a la solidaridad grupal se diagrama el sentimentalismo progresista: la nostalgia por una Argentina que quiso ser aquello que nunca fue.

En el año 82 la guerra cobraba sus víctimas. La operación ternura debió desplegarse una vez que las amenazas y advertencias argentinas no asustaban a nadie, en especial a los ingleses. La guerra de las Malvinas mezcló los discursos. Hasta ese momento, se pensó que los ingleses huirían ante el tono viril de nuestros generales; los medios de comunicación estaban de parabienes. Cuando el triunfalismo menguó, un locutor de radio llamado Mancini, al leer cartas de lectores que, desesperanzados por la gloria prometida, volvían a los problemas cotidianos y se enojaban por el alza en el precio de los alquileres, comentaba que eran épocas para estar alerta porque especuladores judíos que salían de las alcantarillas de los guetos podían constituir la quinta columna de los argentinos, y concluía que ésta era una historia conocida para los que recordaban que «Hitler había tenido razón» (Radio Mitre, 1,55 de la mañana, 25 de junio de 1982). Pero, paralelamente a estas manifestaciones de resentimiento habituales en ciertos argentinos, otros comunicadores desplegaban la estrategia tierna. Juntaban gramos de oro, joyas, recuerdos metálicos de la gente común para ser convertidos en recursos para «nuestros muchachos». No se trataba de salvar una guerra ya perdida, ni de almacenar riquezas de importancia, sino de movilizar el sentimiento de la gente, transformar el calibre de los afectos, y mandar un absurdo pero esperanzado mensaje a los ingleses que se habían tomado la guerra en serio. Y eso porque no nos entendieron, porque desconocen las cualidades hospitalarias y pacíficas del pueblo argentino, no supieron entendernos cuando simplemente quisimos atraer la atención sobre nuestro deseo de recuperar un pedazo de madre tierra argentina, confundieron nuestro amor filial con el odio hacia ellos. Los ingleses no nos conocían, porque si hubieran sabido cómo somos realmente, nuestra inocencia vital, nuestra naturaleza de pueblo joven, la ingenuidad y la frescura, la calidez y la ternura que nos caracteriza...

Daremos una breve muestra de ciertos ejes de la cultura argentina, de su coherencia como cruzada moral, presentando una exposición del almirante Massera en la Universidad del Salvador, el 26 de noviembre de 1977, ocasión en la que recibe la distinción de profesor honorario de la institución.

Massera elaborará metódicamente los pasos de su pensamiento. Comienza por sostener que vivimos un proceso cultural que transcurre a velocidades inauditas. Los cambios que se generan parecen producirse a través de nosotros, a veces a nuestro pesar, sin nuestra anuencia, sin siquiera darnos el mínimo tiempo de reflexión. Culturas y anticulturas chocan con violencia y sólo resplandores lejanos de esta colisión nos llegan como chispas aisladas.

Habrá quien algún día estudiará el estilo de la prosa militar, especialmente la del Proceso, ya que, más allá de ciertas singularidades, a veces muy difíciles de puntuar, los rasgos son comunes, la ampulosidad también,

y una necesidad de distanciarse del habla vulgar y de utilizar un estilo protocolar que combina el ideal de las Academias con la sintaxis jurídica de los apercibimientos. Videla, por ejemplo, responde a una pregunta de un periodista extranjero que quiere saber si las fuerzas armadas sólo se quedarán en el gobierno hasta que la casa esté en orden, y no dice «nos quedaremos el tiempo necesario, pero no sabemos cuánto», sino, como buen oficial que sí tiene quién le escriba, afirma: «El ordenancismo al cual son tan afectos los militares se agota en sí mismo, pero nosotros planteamos una propuesta, una meta, un ideario».

Massera concluye su primer diagnóstico advirtiendo que el hombre ha llegado a manipular los extremos, «desde el espacio galáctico hasta el coloquio del átomo», pero ha perdido el horizonte de la totalidad. Los hombres están obnubilados por las fragmentaciones y carecen de la visión global. Quién sino la filosofía —agrega Massera— puede aportar la idea de integración, de cosmos y armonía, más aún si se tiene en cuenta la proliferación de las ideologías que permiten el endiosamiento de los criterios subjetivos. Por eso —sintetiza— estamos en presencia del «hombre sensorial». Este tipo de hombre es al que hay que vencer para que «el fervor fanático de los ideales ceda el paso al fervor inteligente de las ideas» y comience a verse el retroceso de la muerte como instrumento de las utopías.

Acerquémonos a este hombre sensorial, veamos cómo se constituye. El problema es la juventud, dice Massera ante un auditorio en el que abundan los estudiantes.

Los jóvenes se oponían a los adultos, el conflicto de generaciones se desplegaba sin sobresaltos, «pero desde hace aproximadamente veinte años comienza una etapa distinta. Aquella dialéctica pierde fuerza, se debilita su tenacidad, pero no porque el oponente —la juventud— docilice sus posiciones, sino por algo mucho más hondo y grave: porque la juventud va perdiendo el interés en enfrentar al mundo de los adultos. La dialéctica era un vínculo después de todo, y lo que se desvanece es, precisamente, ese vínculo».

Los jóvenes se aíslan en su mundo sin agredir al de los adultos. Parece —supone Massera— que los jóvenes estuvieran esperando en su aparente tranquilidad que los adultos desaparecieran como una raza biológica en extinción, para que, al fin sola en el mundo, «la juventud haga de sí una casta fuerte, se convierta en una sociedad secreta a la vista de todos, celebre sus ritos —la música, la ropa— con total indiferencia, y busque siempre identificaciones horizontales despreciando toda relación vertical».

Esta posibilidad no es un sueño, es la realidad, es el actual modo de actuar de la juventud. Para entender el mecanismo por el cual se pasó de este pacifismo abúlico al terrorismo, Massera creerá necesario trazar la genealogía de la escalada sensorial. 1) El primer momento se constituye

con la práctica de una concepción totalmente arbitraria del amor en la que éste pierde su carácter de ceremonia privada. El primer momento es entonces el del amor promiscuo. 2) Se prolonga en las drogas alucinógenas que rompen todos los parámetros de la realidad objetiva y que pueden desembocar en la muerte propia o ajena. 3) Con la pérdida de los parámetros objetivos de la realidad, también se pierde la noción de la vigencia de las normas y la jerarquía de los valores. La pérdida de la vigilia racional confunde los ámbitos del bien y del mal. 4) Se produce una anomia axiológica, un nihilismo vital, que será aprovechado por las ideologías que elaboran adultos en acecho. Los adultos harán uso del descontrol sensorial de la juventud, de su elemental lujuria de los sentidos, para justificarla con palabras seductoras. Ofrecerán una falsa jerarquización a lo que es tan sólo una exasperada exaltación de los sentidos.

Hemos llegado a nuestro primer puerto. Con obsesión platónica, Massera desprende del desarreglo de los sentidos la irrupción macabra del terrorismo comunista en la juventud. «¿Pero —se detiene un momento— si el problema no fuera la lejanía entre generaciones, sino... por el contrario, la extrema cercanía a la que nos compele el mundo moderno? ¿Y si el problema no fuera la famosa incomunicación sino un exceso de comunicación?». La idea de Massera es que el peligro es la imagen y su tenaz modo de corrompernos en medio del vértigo y la velocidad de las informaciones que inunda tanto a jóvenes como a adultos, proliferación de noticias que nos llegan de modo uniforme y simultáneo. Es lo que llama la «idolatría de la actualidad» que trasmite códigos de comportamiento que se renuevan sin cesar, que propulsan el frívolo fenómeno de las modas y confunden la información con la verdadera sabiduría.

Vivimos —agrega el almirante— una época de inestabilidad de valores y de malversación del pensamiento, época de amenazas destructivas que, finalmente, tienen una causa común: la crisis de seguridad que define nuestra época. Massera, para honrar el recinto en que se encuentra, afirma que la Universidad es uno de los instrumentos mejor habilitados para iniciar una contraofensiva que recupere a los hombres de Occidente que andan melancólicos y desorientados, que no es cierto que el espíritu de Occidente esté muerto sino sólo replegado sobre sí mismo que sólo espera a los soldados de la revitalización.

Por eso —concluye— una de las misiones del poder político es mostrar el sitio y el espacio protagónico para que esta tarea sea posible dentro de *una República concebida como una estructura moral y una estructura cultural*, que nos devolverá a la vida, la vida «que Dios Nuestro Señor nos dio como valor soberano para todos».

La estructura moral de la Argentina se desenvuelve entre la operación ternura y la amenaza constante del hombre sensorial. Esta bipolaridad es continua. Todo aspirante a la dirigencia argentina debe rendir pleitesía ante estos valores y reconocer la realidad de esta amenaza. Como dijo alguna vez Marta Lynch, en 1977, desde Europa, indignada ante la condena y el desprecio que expresaban los europeos por los argentinos complacientes con su dictadura, enojada por la soberbia de los habitantes del Viejo Mundo que también habían vivido —y no con tanta dignidad— la humillación de sus propias tiranías: «La Argentina se convierte —cada día que pasa para el viajero— en un punto vital sobre el que se acumula la ternura...».

Tomás Abraham





El fin de siglo argentino: democracia y nación

Si continúa siendo útil apelar a la historia como a una cantera de la cual extraer comparaciones con el presente, es evidente que «la cuestión democrática» constituye uno de los temas para organizar una reflexión desde el cono sur americano, y más precisamente desde la Argentina. Esta cuestión permanece como un legado de la década pasada, una vez superada la última dictadura militar, caracterizada por una represión de Estado que en sus extremos más siniestros se tradujo en la figura fatal del desaparecido. Pero en los días que corren, esta problemática se halla de hecho fusionada con los efectos inducidos por las políticas económicas neoliberales y con acontecimientos mundiales que han modificado radicalmente el horizonte civilizatorio en este fin de siglo. Entre estos últimos, la caída del socialismo ofrece algo más que un motivo de reflexión; ofrece el derrumbe de un ideal que durante siglos alimentó la esperanza y otorgó sentido a la vida y a la muerte de millones de seres humanos. La retirada de esta utopía abre un vacío de enormes proporciones y de alcances inimaginables sobre la conciencia no sólo política de la humanidad. Junto con ello, la decadencia del populismo sumerge a vastas regiones del subcontinente americano en una crisis de identidad. El quebrantamiento de estos modelos político-sociales no puede dejar paso a esa «sensación Fukuyama» de un optimismo histórico nacido no se sabe si de la ingenuidad o de la mala fe, y puede para ello anteponérsele el diagnóstico de Bobbio: si bien las respuestas que el socialismo brindó se han revelado incorrectas, las preguntas que lo originaron subsisten con una terquedad que es el síntoma de su irresolución.

Dentro de estas cuestiones se encuentra aquella que niega la capacidad del mercado para generar sentimientos de pertenencia que garanticen la construcción de una sociedad y no meramente de un amontonamiento de individuos. Las líneas que siguen toman un lapso de la historia argentina

para ilustrar la hipótesis de que, ante la incapacidad de la economía para tejer esos lazos societales, se elaboró entonces en el campo intelectual una simbología nacionalista que en sus extremos entró en contradicción con la doctrina de la tolerancia liberal. Bien se sabe que el posmodernismo en curso se opone vehementemente a este ejercicio de observar el pasado con la intención de dibujar un hilo de sentido con la actualidad. Y sin embargo, aun a contrapelo de estas convicciones de época, puede resultar ilustrativo describir una fracción de la historia cultural argentina verificada en el Buenos Aires de fines del siglo pasado, en cuya deriva es posible observar la conflictividad que se introdujo en esta sociedad a partir del proceso de modernización, y que en este caso particular se centrará en la tensión entre el crecimiento económico y la construcción de una identidad colectiva.

En el comienzo fue la euforia: el testimonio de Miguel Cané, a principios de la década de 1880, celebraba que en la Argentina no sólo se trataba del progreso material, sino que también el moral era sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que después de la ruptura revolucionaria de 1810 había sido preciso hacerlo todo desde la nada. «Recibimos —decía— un mundo nuevo, bárbaro, despoblado, sin el menor síntoma de organización racional: mírese la América de hoy, cuéntense los centenares de millares de extranjeros que viven felices en su suelo, nuestra industria, la explotación de nuestras riquezas, el refinamiento de nuestros gustos, las formas definitivas de nuestro organismo político, y dígasenos qué pedazo del mundo ha hecho una evolución semejante en medio siglo». También un futuro ministro del Interior como Eduardo Wilde sentaba en una carta dirigida al presidente de la República «la tónica eufórica que presidiría los febriles años venideros: "Adelante, adelante. Haremos de Buenos Aires la Atenas de Sudamérica"»[1]. Prontamente, sin embargo, ante los ojos de la élite, Atenas se convirtió en Cartago, y al inaugurarse el monumento a Sarmiento aquel mismo Cané no ocultaba su desazón y describía así ese desplazamiento desde el optimismo republicano hacia un cierto desaliento y un malestar en la cultura que la crisis económica de 1890 reforzaría: «Siento, señores, que estamos en un momento de angustioso peligro para el porvenir de nuestro país [...] [Por]que no se forman naciones dignas de este nombre sin más base que el bienestar material o la pasión del lucro satisfecho».

Las causas de aquel malestar obedecían a una auténtica crisis de valores generada por el acelerado proceso de modernización. Este fenómeno da cuenta asimismo de una asimetría entre la serie de lo material y la de lo simbólico, esto es, entre un proceso de formidable expansión económica, por un lado, y esa sensación de decadencia instalada en algunos sectores del campo intelectual argentino, por el otro. Sin duda que este mismo cli-

[1] *Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde,* La república conservadora, *Buenos Aires, Paidós, 1978, págs. 77-78.*



ma imperaba en otras áreas de la cultura occidental, y especialmente en Francia luego de los sucesos de la Comuna, de la derrota frente a Alemania y del bochornoso *affaire* Dreyfus. Pero si existió un proceso de importación de ideas —tan recurrente en una cultura derivativa como la argentina—, el carácter y las traducciones del mismo no podrían comprenderse sin tener en cuenta las profundas modificaciones promovidas en el estilo de vida, las costumbres y la cultura en general por el proceso de modernización, que planteó nuevos desafíos al sistema simbólico hasta entonces dominante.

De estas modificaciones me interesa aquí observar algunos rasgos reactivos dentro de la cultura intelectual argentina que presenciaron no sin alarma, la eventual amenaza de la participación de las masas en la escena pública, esto es, las consecuencias para ellos no deseadas de la expansión democrática. Sin duda, el modernismo cultural ofreció un venero ideológico apto para esta recusación de igualitarismo «mesocrático», ya que si este movimiento hallaría una de las legitimaciones de su propia estética en la construcción de una antinomia entre lo útil y lo bello, una análoga correspondencia podía encontrarse entre el valor «alto» asignado a la aristocracia y su opuesto implícito en el concepto de democracia. Esta última no aludía solamente a un tipo de legitimidad política fundado en la soberanía popular, sino que se colocaba en las antípodas de la noción de «aristocracia», que concentraba las bondades de lo espiritual contra las vulgaridades del mal gusto «burgués».

Así, una revista como *El Mercurio de América* (editada desde 1898 bajo el directo estímulo de Rubén Darío en Buenos Aires) se propone en su presentación «luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitaristas. Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española»[2].

En este aspecto, pudo el modernismo cultural tomar algunos mensajes originados en el decadentismo francés, que reaccionaba con pesimismo frente a las necesidades impiadosas del determinismo psíquico, psicológico y social, que aplasta al hombre bajo las leyes de la herencia, a la especie bajo las de la evolución y —en lo que especialmente nos interesa— al individuo excepcional bajo la ley del gran número afirmado por la democracia[3]. A partir de estas convicciones, la tarea del poeta modernista recurrirá a la estrategia de privilegiar lo raro, lo refinado, lo excepcional, para oponerlo a la vulgaridad de las emergentes masas urbanas, calificadas en el caso argentino por la masiva presencia de inmigrantes.

Por otra parte, y dentro de un movimiento que resultará relevante para determinar el tipo de producción cultural del período, se sabe que entonces la posición del intelectual había resultado complejizada por hallarse

[2] *Presentación firmada por «La Dirección», en* El Mercurio de América, *Buenos Aires, año 1, t. 1, 20 julio 1898, págs. 4-5.*

[3] *«Paul Verlaine», en Rubén Darío,* Los raros, *Barcelona-Buenos Aires, Ed. Maucci, 2.ª ed., 1905, pág. 49.*

en vías de extinción las anteriores técnicas del mecenazgo, pero en un momento donde el mercado no alcanza las dimensiones necesarias para garantizar la autonomía del escritor. Los lamentos de los intelectuales abundan, relatando una y otra vez cómo en esa ciudad de casi 600.000 habitantes no había cien personas que comprasen un libro nacional, condenando a los intelectuales —en el mejor de los casos— a vender su pluma a los periódicos de la época, y de ese modo castrando otras posibilidades productivas, como relata Ricardo Rojas al referirse al trabajo del propio Darío en el diario *La Nación:* «En comparación con el rapsoda, con el trovador o el poeta de la corte, hemos ganado en honra y libertad; pero la sociedad moderna [...] no ha pagado aún su deuda a los poetas [...] Rubén Darío, naturalmente, ha debido rendir su tributo de periodismo a la época moderna, y los artículos que ha escrito nos han privado de los poemas que hubiera podido escribir. ¿En dónde están *Palenke, El triunfo del Fauno* y *El hombre de oro*, las obras que anunciaba hace diez años? Se han malogrado, acaso para siempre; ha escrito, en cambio, doscientas crónicas para *La Nación*, el poderoso periódico argentino donde escriben Remy de Gourmont, de Francia; Guillermo Ferrero, de Italia; Miguel de Unamuno, de España, y una granada parte de la intelectualidad hispanoamericana»[4].

Empero, estas dificultades no indujeron a los intelectuales argentinos a recluirse en la práctica del arte por el arte, tal como en otras latitudes. Por el contrario, prontamente se observa un fenómeno de politización de la práctica intelectual. Sabemos que en Francia el caso Dreyfus fue el acontecimiento en torno del cual el intelectual encontró una nueva colocación como «conciencia crítica» de la sociedad que lo reconectó con el ámbito de lo público y que lo legitimó ante la sociedad. En la Argentina los intelectuales hallarán de hecho una demanda desde la sociedad y el Estado que les permitirá una análoga fuente de legitimidad: la reformulación de una identidad nacional como respuesta al formidable aluvión inmigratorio.

De allí la relevancia de considerar el fenómeno de la ciudadanía, y por ende de la nacionalización de las masas, y vincular este fenómeno con la cuestión democrática y el modo como su tratamiento implicó una ruptura dentro de la tradición doctrinaria liberal, que en estricta continuidad con el espíritu de los siglos XVII y XVIII europeos afirmaba como sujeto histórico y social al «individuo», entendido como un foco de prácticas autónomas, de autoconocimiento y de autorrealización, sobre la base de una racionalidad igualitariamente compartida y de la que por naturaleza se hallaba dotado. Dicha racionalidad alcanzaba dimensiones universales, y sobre ese modelo y el entramado de valores igualmente universales que suponía se pudo construir un paradigma de nacionalidad del tipo de la que Habermas ha denominado «nacionalismo constitucionalista». Pero por el contra-

[4] *Ricardo Rojas,* El alma española, *Valencia, F. Sempere y Cía., s/f/ [1907], pág. 229.*

rio, en la época que nos ocupa se produce en la Argentina como en otras parte del mundo un doble y significativo desplazamiento: se torna visible el fenómeno de las muchedumbres urbanas (el libro de José María Ramos Mejía *Las multitudes argentinas*, de 1899, es un ejemplo conspicuo en este sentido) y, además, se observa el pasaje de aquel nacionalismo liberal a otro por el cual se acentúa el carácter idiosincrático de lo nacional, con evidentes conexiones con una versión culturalista y de cuño esencialista. La emergencia del nuevo sujeto social constituido por las multitudes, que fue una problemática de características internacionales, en el caso argentino se vinculó directamente con el fenómeno inmigratorio y con la cuestión democrática, en la medida en que alrededor de la nacionalización de las masas se jugaba asimismo el derecho a la participación electoral.

Para comprender más cabalmente la complejidad de la situación cultural entonces planteada, es preciso agregar a lo anterior otro dato típico de la cultura finisecular, y al que Emile Durkheim estudió y caracterizó entonces con el nombre de «anomia». En efecto, el proceso modernizador desplegaba todos los alcances secularizadores que Nietzsche en los *Póstumos* dramatizó paradigmáticamente del siguiente modo: «Las aguas de la religión disminuyen de caudal y dejan tras de sí pantanos y lagunas; las naciones se enfrentan de nuevo con viva hostilidad y buscan desgarrarse. Las ciencias, cultivadas sin medida y con la más ciega indiferencia, desmenuzan y disuelven todo lo que era objeto de firme creencia [...] Ningún siglo anterior fue más secular, más pobre en amor y en bondad». El pasaje de la *Gemeinschaft* a la *Gesellschaft* —según la dicotomía instalada por el clásico libro de Ferdinand Tönnies de 1887 (esto es, de una comunidad tradicional orgánica y naturalmente jerarquizada a otra fundada en la conmutatividad de las funciones)— genera fuertes sentimientos de pérdida de contención y demanda por consiguiente la elaboración de nuevos arcos simbólicos de identidad y de pertenencia. Desde el fin del siglo XIX este malestar no dejará de difundirse, y en su interior la democracia, las masas y el nacionalismo se articulan de manera altamente significativa para comprender los fenómenos político-culturales del momento. En el área europea, puede trazarse una curva que conduce desde la *Psicología de las multitudes*, de Le Bon, hasta la *Psicología de las masas*, de Freud, donde esta cuestión es retomada una y otra vez, y en donde se lee irrecusablemente la sospecha de la inviabilidad de la doctrina individualista del liberalismo.

Consumada «la muerte de Dios» e impuesto doctrinariamente el principio de la igualdad política, por una parte, y aparecidas las masas en la escena pública, por la otra, la pregunta que muchos se formularon fue cómo construir nuevos referentes de adhesión y consenso en un mundo así secularizado, para evitar la desintegración inducida por la modernidad. Fue

así como muchos de los intelectuales y dirigentes argentinos de la época sospecharon lo mismo que contemporáneamente descubría Theodor Herzl, fundador del sionismo, cuando confesaba en su diario que «con una bandera es posible conducir a los hombres a donde uno quiera, incluso a la tierra prometida. Una bandera es prácticamente lo único por lo cual los hombres están dispuestos a morir en masa si se los guía»[5]. De esta manera, en diversos autores argentinos emerge la tensión en torno del tratamiento de la cuestión democrática, y por momentos puede percibirse que algunos de estos desarrollos resultan tributarios de lo que Schorske en los siguientes términos ha descrito como «la crisis del yo liberal»: «La cultura liberal tradicional se ha centrado en el hombre racional, de cuyo dominio científico de la naturaleza y autocontrol moral se esperaba la creación de una buena sociedad. En nuestro siglo, el hombre racional ha tenido que dar lugar a esa criatura más rica pero más versátil y peligrosa, el hombre psicológico. Este nuevo hombre no es meramente un animal racional, sino una criatura de sentimientos e instintos [...]»[6].

Desde diversas perspectivas la democracia fue puesta de tal modo en entredicho, y Carlos Real de Azúa ha recordado que libros como el famoso de Henri Bérenger, *L'Aristocratie Intelectuelle,* de 1895 (de gran influencia sobre Rodó, entre otros) sistematizaron un debate en el que se alegaba la incompatibilidad del triple lema revolucionario «Libertad-Igualdad-Fraternidad» con la realidad natural de jerarquía, lucha e implacable selección[7]. En los primeros años del siglo, una análoga impugnación fue sostenida por José Ingenieros en la Argentina, considerando aquel triple postulado como opuesto a las enseñanzas científicas del darwinismo[8]. Propuestas corporativistas y teorías elitistas como las formuladas por Mosca, Pareto y Michels fueron algunas de las respuestas más significativas, y dentro del mismo repertorio problemático se pueden colocar algunos desarrollos del nacionalismo del período.

Entre nosotros, se produce, justamente entonces, el surgimiento de un nacionalismo culturalista, entre cuyos principales exponentes se encuentran Ricardo Rojas con *La restauración nacionalista,* de 1909; Manuel Gálvez con *El diario de Gabriel Quiroga,* publicado en 1910, y Leopoldo Lugones con las conferencias de 1913 luego recopiladas en *El payador.* No se insistirá aquí sobre las indudables diferencias ideológicas que separan la construcción del tema nacional por parte de estos intelectuales; se señalarán en cambio algunas tensiones que en ellos se van instalando entre este nacionalismo y algunos núcleos del ideario liberal.

En principio, al observar el texto de Gálvez se percibe que la estrategia adoptada se inscribe dentro del espiritualismo finisecular, y que la figura de ese *alter ego* de Gálvez que se llama Gabriel Quiroga está diseñada bajo

[5] *Cit. en Carl Schorske,* Viena Fin-de-Siècle, *Barcelona, Ed. G. Gili, 1982, págs. 181-183.*

[6] *Carl Schorske,* ibíd.

[7] *Carlos Real de Azúa,* Escritos, *Selección y prólogo de T. Halperin Donghi, Montevideo, Arca, 1987, págs. 163-164.*

[8] *Al respecto, me permito remitir a Oscar Terán,* José Ingenieros: pensar la nación, *Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986.*

el canon decadentista que hallaba su paradigma en el *A Rebours*, de Huysmans, tanto como «descripción clínica de la evolución de una enfermedad nerviosa» cuanto porque su personaje «no hace sino la confesión particular de una personalidad depravada y solitaria, pero, al mismo tiempo, nos escribe la nosografía de una sociedad putrefacta de materialismo [...]»[9]. También Gabriel Quiroga imitó la figura del *dilettante*, hasta que este exceso de intelectualidad lo indujo a replegarse sobre sí mismo para comenzar a analizar su Yo. Pero he aquí que cuando todo en el texto permite suponer que se nos va a relatar en tono intimista la historia de esa alma, súbitamente este personaje decadente se interesa por el mundo exterior, y justamente estas impresiones, y no las referidas a su pura subjetividad, son las que ha decidido publicar en forma de este libro. Esta extroversión tan poco decadentista es simultánea con el nacimiento de una nueva pasión también pública: el patriotismo.

De allí en más el autor despliega numerosos lugares comunes que explorará luego con prolijidad el nacionalismo tradicionalista argentino, y que en el caso de Gálvez se apoyaba en algunos aspectos en los autores de la generación del 98 española. Esos sentimientos han sido trasmitidos a Gabriel Quiroga por los paisajes locales y por sus antepasados criollos, de los que no se halla ausente el rencor atávico al extranjero. Pero además ese espíritu lo ha encontrado allí donde subsiste, o sea, en las provincias del interior, que con su amor a las tradiciones, su culto a la patria, su odio al extranjero, su sentimiento de la nacionalidad y su espíritu americano, encarnan «la mejor expresión posible, actualmente, de la resistencia a la desnacionalización...».

Ha sonado, pues, la hora de recuperar la vida espiritual del país, ofuscada por el craso materialismo de la ciudad de Buenos Aires, penetrada por la civilización contemporánea, el cosmopolitismo y «su moral canallesca de "ciudad tentacular"». Este objetivo implica una relativización del venero liberal, cuestionándolo en uno de sus núcleos esenciales —la libertad de creencia—, e inaugurando una notable y novedosa contradicción entre libertad y nación: «La mejor medida de policía espiritual sería expulsar del país a todos los apóstoles de religiones extranjeras y de doctrinas sociales internacionalistas. La Constitución es sin duda muy respetable —arguye Gálvez— pero la nacionalidad debe primar sobre la Constitución; la salvación de aquélla exige la violación de ésta».

Sin duda, estamos frente al caso extremo de un nacionalismo de intelectual cuya representatividad quizá no habría que exagerar. Y sin embargo, a Gálvez no se le escapa que esta regeneración nacional no puede prescindir de los intelectuales, especialmente de esos tenaces y laboriosos muchachos provincianos que vienen a conquistar Buenos Aires y «traen al am-

[9] *Todas las citas de Gálvez remiten a* El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina, *Buenos Aires, A. Moen & Hno. Ed., 1910.*

biente materialista de la capital sus inquietudes espirituales (...)». Uno de estos jóvenes era el propio Gálvez; otro, Ricardo Rojas, que inscribe *La restauración nacionalista* en el interior de una versión historiográfica que privilegie asimismo los contenidos espirituales de la civilización[10]. La idea de nación incluirá por eso la emoción del paisaje, el amor al pueblo natal, el hogar y la tumba de la familia, una lengua y una tradición comunes. Este nacionalismo, empero, en el caso de Rojas no se reclama del barresiano, sino que expresamente demanda para sí las connotaciones del pacifismo y el laicismo. De aquí se deriva todo un programa de reforma educativa que debe tener sus ejes en la enseñanza de la historia y de la lengua, en cuya continuidad se halla la fundación misma de la institucionalidad de la cátedra de Historia de la Literatura Argentina, a cuyo frente se ubicaba el propio autor de *La restauración nacionalista.* Y es que «en pueblos nuevos y de inmigración, como el nuestro, la educación neohumanitaria deberá tener por base la lengua del país, la geografía, la moral y la historia moderna». Sólo la ejercitación de estas disciplinas, que eleven a la escuela al rango de «institución nacionalista», podrán resolver la escisión planteada por la modernidad en nuestras tierras, ya que «es el pueblo disperso y heterogéneo el que falla entre nosotros, y sólo podremos salvarnos por la comunidad mental, y una rígida disciplina de ideas». He aquí, entonces, que si el desierto ya no es, como para Alberdi, el vacío por ser colmado, el intelectual se ofrece ahora como restaurador de ese inconsistente pasado que el cosmopolitismo ha venido a oscurecer de manera aún más amenazante, con el objeto de contribuir a la formación de una conciencia nacional. No es preciso aguardar para este renacimiento a una catástrofe bélica; esta catástrofe tan temida, en rigor, ya ha ocurrido: «El cosmopolitismo en los hombres y las ideas, la disolución de viejos núcleos morales, la indiferencia para con los negocios públicos, el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio, la falta de solidaridad nacional, el ansia de la riqueza sin escrúpulos, el culto de las jerarquías más innobles, el desdén por las altas empresas, la falta de pasión en las luchas, la venalidad del sufragio, la superstición por los nombres exóticos, el individualismo demoledor, el desprecio por los ideales ajenos, la constante simulación y la ironía canalla —cuanto define la época actual—, comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles». Este riesgo de disolución, aun en alguien que como Rojas defiende expresamente el carácter democrático de sus posiciones, conduce otra vez a reaccionar en contra del «excesivo liberalismo» que habría caracterizado a la cultura argentina del siglo XIX, en su afán por «copiar el principio

[10] *Ricardo Rojas,* La Restauración nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas, *Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1971, pág. 27.*

de la libertad de enseñanza de países que nada tienen de común con «este pueblo heterogéneo y de inmigración».

Por fin, Leopoldo Lugones mostrará, en sus conferencias en el Odeón, de qué modo era posible explotar la prosa modernista como instancia argumental para construir la nueva mitología del pasado gaucho. El escritor posee aquí la capacidad de espiritualizar la materia, y hacerlo le permite detectar la esencia de la nacionalidad, que reside en «un estado espiritual al cual llamamos el alma de la raza»[11]. La raza y la nacionalidad son espíritu, y así forman sistema con la poesía en tanto ella es palabra y música, que es la sustancia misma del arte al operar la máxima espiritualización de la materia. La presencia material del gaucho ha sido de ese modo sublimada por el poema de Hernández, y ahora es otro poeta, el propio Lugones, el que se autoriza como restaurador de un linaje y legitimador de un pasado.

Ya en la *Didáctica* (1910), Lugones había advertido contra los efectos «babélicos» de la inmigración, que al deformar el idioma iniciaban nada menos que «la desintegración de la patria»[12]. Es así como en *El payador* enuncia el conocido desafío retórico donde fusiona un escenario de duelo criollo con la xenofobia y la renuncia al principio electoral de la doctrina liberal: «La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos nos armaba escándalo en el zaguán [...] Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal...».

Es posible imaginar que con los aplausos de la selecta concurrencia a esas conferencias, se cerraba el círculo abierto por el lamento de la descastación de los valores aristocráticos en la que estos intelectuales finiseculares habían coincidido de hecho con las preocupaciones por la búsqueda de una identidad nacional que era activamente demandada no sólo desde el Estado. En esa reflexión inventaron una tradición criolla que legitimó a ese pasado frente a los riesgos de la extranjería; en esa reflexión hallaron simultáneamente la fuente de su propia legitimidad.

Quisiera que ahora se retomara el hilo de mi razonamiento. He leído no sin inevitables esquematismos el formidable proceso de modernización finisecular en la Argentina desde sus efectos democratizadores, y he entendido esa democratización vivida desde la élite política e intelectual como la impugnación a un orden aristocrático que era no únicamente una instancia de dominación: era un entramado simbólico que protegía contra la anomia al organizar el mundo social y dotar de sentido a la existencia individual. Por eso al pasar al análisis del campo intelectual me he centrado en algunos efectos de la modernización en su conexión con la problematización de la identidad nacional, puesto que el desencantamiento weberiano

[11] *Véase Leopoldo Lugones,* El payador y antología de poesía y prosa, *prólogo de Jorge Luis Borges; selección, notas y cronología de Guillermo Ara, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.*

[12] *Lugones,* op. cit., *pág. 285.*

generado por la modernidad tendió a ser cubierto mediante la constitución de un nuevo campo de identificaciones y de sustento allí donde las ciencias vaciaban de credibilidad a las ideas religiosas. La Nación, ahora sí con mayúscula, vino a cubrir ese vacío tan difícil de llenar, y en su tematización, una franja de intelectuales argentinos encontró que este espejo estrábico les devolvía el rostro de su propia legitimidad social.

Oscar Terán



Fotografía de Rómulo Ayerza (hacia 1885)



Notas sobre política y cultura

Se me ha propuesto pensar algunas cuestiones que definen la problemática de cultura y política en los últimos años. Elijo básicamente dos: la llamada «crisis de la política» y la massmediatización de la esfera pública. Las elijo porque creo que definen muy fuertemente el horizonte próximo, y se potencian en el actual marco ideológico neoconservador que afecta no sólo la dimensión económica sino también (y particularmente) la simbólica.

La esfera pública massmediática

Como una napa, pero no subterránea sino bien visible, transcurre un proceso de consecuencias decisivas: la esfera pública ha entrado en una etapa de massmediatización audiovisual. Una transformación cultural profunda modifica la definición misma de lo público, como la cultura juvenil y los fenónemos que, con alguna ligereza, quedan agrupados bajo el rótulo de posmodernidad, se difunden en la sociedad argentina.

En nuestro espacio cotidiano, sumergidos en un incensante flujo de imágenes cuya abundancia es obscena, no por sus contenidos sino por la imposibilidad de la elección, el corte o la suspensión del flujo, la dimensión simbólica del mundo social ha sufrido una radical reorganización a partir de los *mass-media.* Y no sólo la cultura, las bellas artes y los estilos prácticos de la vida, sino también la política y el lugar de lo político han sido reorganizados. La estética de la televisión (y del *advertising*) proponen e imponen su modelo a la esfera pública: es muy evidente que en la actualidad no hay política sin televisión.

La política y los políticos se construyen allí. Se podría decir: la esfera pública se ha massmediatizado y la escena política es una escena electrónica. Consideremos las consecuencias en las sociedades contemporáneas. *En primer lugar,* la televisión ha reorganizado la esfera de la imaginación y de lo simbólico, hasta un punto que hace difícil responder con alguna segu-

ridad a preguntas clásicas del tipo: ¿popular, a qué se opone? A partir de la cultura electrónica, han entrado en crisis las formas de pensar distinciones entre lo popular y lo culto, porque la cultura massmediática y la cultura juvenil difícilmente puedan describirse según estas categorías, que han pasado a ser categorías históricas: con ellas se puede pensar lo que fue (la cultura obrera vinculada al libro y al sindicato; las culturas campesinas; la cultura escolarizada de las capas medias) y no lo que es. A partir de la organización massmediática de la esfera cultural y política todas las formas anteriores pueden ser consideradas artesanales, y del artesanado tienen sus virtudes y sus límites.

Además, no parece audaz ni prematuro afirmar que sería imposible la existencia de una comunidad nacional fuera de los medios de comunicación, que tienden a constituirla. No podemos pensar un mundo de naciones sin esos medios. La presentación misma de la última guerra, la del Golfo, totalmente planetaria a través de las grandes cadenas como CNN, de todas formas no liquida el papel fuerte que, incluso en un mundo internacionalizado, tienen los *mass-media* en la definición de identidades nacionales.

En segundo lugar, la estética de los medios tiene un rol muy activo (en rigor tiene la iniciativa) en la definición de otras estéticas: las de los diarios que imitan a revistas semanales, que a su vez imitan a la presentación televisiva de la noticia, por ejemplo; la del cine que, después de haber transferido muchas de sus funciones a la televisión, hoy, piensa que su posibilidad de supervivencia está en el *video-home* y la estética televisiva; la nueva estética del *video-clip* que liquida la narración para imponer una sintaxis aparentemente necesaria pero, en verdad, errática, de asociación de imágenes; los simulacros del *video-game,* que toman el lugar de lo lúdico en la cultura popular y juvenil.

Lo que se ha producido es una verdadera revolución cultural, aunque el sentido de esta revolución no satisfaga a quienes encontramos todavía un conjunto de valores en la cultura basada en la alfabetización y en el paradigma pedagógico. La estética massmediática desborda a los *mass-media* y se transmite, conflictivamente dado que para rechazarla es necesario enfrentarla, a todas las dimensiones simbólicas y culturales.

La distribución de discursos y prácticas simbólicas, que antes de la hegemonía massmediática trabajaba con tiempos diferidos, hoy se caracteriza por la *simultaneidad* y la instauración de una *escena cultural* única. Se imponen nuevas modalidades de legitimación que muchos juzgan como un igualamiento homogeneizante que tiene en su base una barbarización. Los optimistas piensan, en cambio, que este proceso es democratizador. Los más críticos responden, como ya lo hiciera Adorno hace varias décadas,

que se opera una apropiación sin obstáculos de la conciencia de las masas por los productos de la industria cultural.

Pero también están quienes creen que los medios audiovisuales pueden proporcionar una oportunidad a nuevos estilos abiertos de conflicto cultural y a utopías de discurso contrahegemónico, que consideran a los *mass-media* (y a la cultura juvenil massmediática) como formas radicalizadas que son igualadoras porque la élite letrada y el gran público se ven obligados a compartir las mismas destrezas. En este sentido, la cultura audiovisual sería un lugar de *encuentro entre diferentes clases sociales.* La cultura de masas explota la persuasiva y halagadora ilusión de que es una cultura para *todos.*

El icono técnico y el simulacro producido por los medios de comunicación de masas compactan la sociedad proyectando la imagen de una escena cultural unificada, un *lugar común* donde las oposiciones (que podrían transformarse en conflicto) se disuelven en un poliglotismo que no produce, por necesidad, polifonía: la cultura massmediática y la política massmediatizada tributan a la imagen de una cultura común que uniría a actores cuyo poder simbólico y material es bien diferente. Si esto asegura la cohesión, no queda en absoluto demostrado que *esa* cohesión sea deseable.

Esta perspectiva pone el acento sobre la difusión y el uso, no sobre el origen ni el contenido de los mensajes; sobre la posición relativa en un proceso de comunicación y no sobre sus materiales; sobre la creatividad y no sobre la manipulación; sobre la *relación entre cultura popular y cultura de los medios* como relación dinámica y no como ocupación del territorio de una por la otra.

En la base, hay una hipótesis hermenéutica sobre la actividad del receptor en la construcción de los sentidos de un mensaje que le es proporcionado por los *mass-media* pero que éstos no pueden controlar en su recepción. La hipótesis contradice la teoría, clásica en los años sesenta, de la manipulación del receptor. Los mensajes de los *mass-media* circulan en un espacio donde se producen procesos de mezcla e hibridación, intercambios, resignificación, desplazamiento en los sentidos, reciclaje y refuncionalización de los temas, géneros y formas. La idea es sugerente, mientras no se la exagere y se la convierta en el inverso simétrico de la manipulación y mientras no se caiga en la prisión de la circularidad que la amenaza. La hermenéutica indica que el sentido se construye en la intersección del horizonte del texto y el horizonte del receptor, pero ¿quién constituye el horizonte del receptor? Por el momento, no una fuerte cultura autónoma, sino la cultura hegemónica en su versión massmediática y de mercado, aunque no todos los contenidos culturales puedan ser reducidos a la cultura de los *mass-media.* Por otra parte, no es necesario recurrir al arsenal argumentativo

de la teoría de la dependencia, para subrayar que el capitalismo se ha movido muy rápidamente para lograr el control y el aprovechamiento económico de las nuevas tecnologías y de sus versiones estéticas, de cuyo desarrollo se convierte en director y obstáculo.

Alrededor de este punto, quisiera considerar muy brevemente dos cuestiones: el impacto que los medios audiovisuales tienen hoy sobre una zona de los medios escritos, y la unificación audiovisual de las diferencias estéticas e ideológicas en algo que podríamos llamar el *continuum mediático*.

Sobre lo primero, prescindo de las revistas semanales cuya materia prima misma es el *jet-set* televisivo (único parnaso social posible en países, como los latinoamericanos, sin aristocracia nobiliaria). Quiero pensar, más bien, en los efectos que la televisión tiene sobre la estética y el modo de construcción de la escritura en los diarios. Casi sin que nos diéramos cuenta el proceso estaba en marcha. En los Estados Unidos, para poner un ejemplo que pertenece a la nación pionera de la revolución audiovisual, un diario como *USA Today* se conforma al estilo televisivo: desde su presentación del pronóstico metereológico, con el mismo tipo de mapas y el mismo tipo de signos que el «Weather Report» de la TV, hasta su presentación de lo político según fuera construido la noche anterior en los noticieros de las grandes cadenas. *USA Today* no tiene, en verdad, notas ni artículos: todo lo escrito no supera lo que normalmente se considera un copete (entradilla) largo, y esto en una prensa que tradicionalmente trabaja con notas más extensas de las habituales en América Latina. Su presentación a cuatro colores es, más que una posibilidad gráfica, un recuerdo del color televisivo y, como él, es brutal y borroso al mismo tiempo.

Si *USA Today* es el límite máximo de la marca televisiva en la prensa escrita, de todos modos esta marca no se registra sólo en estos casos ejemplares. Los diarios arrevistados son bien conocidos en América Latina, donde la nota firmada, a la manera de la revista, fue impuesta por ellos, agregando transparencia a la opinión periodística. La nota firmada define el lugar de la escritura, arma circuitos de confiabilidad o de desconfianza, produce adicciones y adhesiones que no lo son necesariamente del medio sino del periodista, crea reputaciones y opera en la rejerarquización de prestigios en la esfera pública.

Pero los diarios arrevistados no son sólo el producto de este impulso comunicativo democratizador. También la forma arrevistada se toca con los formatos televisivos y allí encontramos un estilo escrito que construye sus temas y sus personajes, sus modos narrativos y su sistema de metáforas en relación con los medios audiovisuales. Se produce un pacto de mimesis entre estilos audiovisuales y estilos de la letra, entre tono audiovi-





sual y escritura, entre ideologías estéticas que, hasta hace algunos años, sólo se conectaban en los umbrales más bajos de la prensa popular.

Cambia, incluso, la diagramación de los medios gráficos, y así como la pantalla de televisión proporciona el modelo estético a la plana del diario, la plana del diario trabaja con una relación texto/titulación o texto/imagen que proviene de una estética publicitaria, por una parte, y del magnetismo del *close-up* televisivo por la otra. A Tiniánov se le atribuye la idea de que la longitud es en sí misma una forma: el acortamiento del mensaje escrito define una estética tanto como el sistema de la escritura. Los diarios comienzan a ser pensados en función de las destrezas y los gustos del público audiovisual, en función del tipo de atención hipnótica pero inconstante a la que acostumbran los medios.

Éste es sólo un ejemplo de la implantación de la hegemonía audiovisual como reorganizadora del campo cultural. Pero un ejemplo que, si no me equivoco, señala una tendencia que tiene toda la fuerza para seguir desplegándose hasta la colonización audiovisual del espacio gráfico y del espacio de la letra.

Por dos razones. La primera (evidente y aludida antes) es que los medios, y, básicamente, la televisión, han reorganizado la dimensión simbólica del mundo social implantando una dirección estética e ideológica sobre la cultura. La segunda es que los problemas de la relación intelectuales-prensa escrita son, todavía hoy, centrales. No me refiero sólo a la muy evidente pregunta sobre en qué medios escribir (aunque ésta parezca una pregunta fuera de moda, todavía tiene sentido para mí) y qué escritura producir en los medios. Me refiero a que la categoría misma de intelectual moderno surge en relación con la prensa escrita; los diarios hicieron la esfera pública, construyendo un espacio de debate de ideas y sentando las bases mismas de una cultura común. La difusión masiva de los medios escritos, a fines del siglo XVIII, en Europa y América, influyó sobre la cultura de las élites y su relación con las culturas populares. Como sea, la historia de la prensa del siglo XIX y buena parte del XX refiere un proceso de democratización del instrumental político-cultural: el paradigma educativo (eficaz en la incorporación a la ciudadanía) fue, entonces, un paradigma exitoso. Quizá sería bueno decir acá que la crisis de la categoría de intelectual es efecto, entre otros, de la reorganización audiovisual del campo cultural y de la esfera pública electrónica, que, como vimos, no ha dejado intactos a los medios escritos.

Paso, sin más, al segundo punto que me interesa plantear, referido al *continuum audiovisual*. Descarto, para evitar equívocos, un espacio cultural no massmediatizado: ésa sería simplemente una utopía regresiva. Imaginemos, por el contrario, un espacio cultural completamente massmediati-

zado: televisores que repiten televisores, público que se mira en sus pantallas, políticos que definen por el magnetismo de los animadores, publicidades que imitan el *video-clip, video-clips* que parecen comerciales porque efectivamente lo son, la parafernalia visual que acompaña la sumersión en el aislamiento del *walkman*. Sin duda, una abundancia miserable, de la que no estamos muy lejos. La crisis de la cultura letrada es un dato y no una hipótesis, y esta crisis involucra el arte tal como lo hemos conocido hasta este fin de siglo. Del centro del campo cultural se ha trasladado, como los pobres en muchas ciudades latinoamericanas, a ghettos poco visibles.

Hoy, por varias razones, no parece propio del discreto tono de la época, lanzar un ataque frontal al mundo massmediático: ya ha ganado varias batallas en América Latina el populismo comunicacional que encuentra en los *mass-media* a los consumos populares y, en consecuencia, tiende a celebrarlos bajo la forma de una explicación afirmada sobre el prejuicio de que los sectores populares, bien dotados para la parodia y el reciclaje, pueden construir, con la basura televisiva, el pedestal de una nueva cultura. Un verdadero círculo hermenéutico. También logran su audiencia las posiciones que tienen a la tecnología como icono de la modernidad o de la posmodernidad, según el caso, y pasan del agradecimiento a la computadora que todos, si podemos, usamos, a una estética centrada sobre lo que la tecnología audiovisual produce (y no sobre lo que produce en sus márgenes, en sus zonas de resistencia a la estética de mercado).

A la pesadilla de unificación y organización de la cultura desde la dimensión audiovisual que, en la Argentina, es la organización desde el mercado sin otros contrapesos, es posible pensar una oposición que trabaje estéticas e ideologías diferenciadas. Si hablamos de intelectuales, en el sentido moderno del término, que es el único que conozco, el principio de la crítica sigue proponiéndose frente a un mundo massmediático que trabaja la imagen no como condensación de sentidos desplazados, ausentes, elididos, sino como simulacro de sentido pleno. Crítica también a la obscenidad de la abundancia donde la imagen ha pasado a ser un *gadget* visual o discursivo, una pura superficie del flujo indiferenciado. Ninguna utopía de la abundancia se realiza verdaderamente bajo la forma de la no interrumpida continuidad massmediática. La celebración del mercado de bienes simbólicos como espacio formal donde se multiplicarían las elecciones libres, cancela el hecho bien evidente de que se trata de un espacio de desigualdades reales, aunque la separación entre lo formal y lo real suene a paleomarxismo.

En la relación crítica de los intelectuales con los medios podría encontrarse también la presentación de un hecho decisivo: si el Estado y las instituciones de control público se retiran del todo y entregan al mercado la circulación y producción de cultura (especialmente de medios audiovi-



suales), los verdaderos planificadores serán, por muy largo tiempo, los gerentes de la industria cultural privada. Y esos modernos *tycoons* de los canales no son los herederos, precisamente, de los productores de estudio de Hollywood en los treinta y cuarenta; son la voz del mercado capitalista *tout court.* Y es bien sabido que en el mercado ganan y pierden exactamente aquellos que uno desearía, al revés, que perdieran y ganaran.

A esta desolación, se suma la crisis de las vanguardias estéticas que, como la razón, de todos modos siguen cargadas de una potencialidad incumplida. Si lo que se denomina posmodernidad puede organizar varios *tours* por los restos que la historia del arte dejó en su camino y hace de ese pasado el territorio de un divertido paseo arqueológico, también podría buscarse en ese pasado la fuerza de la ruptura y la resistencia de un arte que fue la experiencia, más individual y al mismo tiempo más pública, de los límites y de la transgresión formal y conceptual de los límites.

En este sentido, me opondría a pasar por alto la discusión conjunta de tres cuestiones: la estética, la moral y la política. Quiero decir: pertenecen a tres lógicas diferentes, claro está, y unificar esas lógicas introduciría un principio autoritario que impugno. Pero al mismo tiempo, deben ser consideradas conjuntamente: hay un discurso salvaje sobre los medios, que declina la discusión estética, así como el discurso tecnocrático sobre la política declina la pregunta moral. Intelectuales críticos y medios audiovisuales se relacionan con el potenciamiento de los encuentros y los conflictos de estas lógicas y no en la servidumbre de una de ellas respecto de las otras.

La desaparición de la escena

La obsesión moderna por la distinción entre niveles de representación (que tiene que ver con la también moderna obsesión por el lenguaje) desaparece porque ya no existen niveles de representación sino en abismo: la parodia de la parodia de la parodia lo ocupa todo. Tampoco existen escenarios diferenciados, en la medida en que todo es escenografía de simulación: el *show* se define, siempre, escenográficamente.

Ahora bien, la escena, que propone una *distancia media,* es un espacio fundamental de lo simbólico: allí se produce la instauración de la política, de la ley, de la moralidad y, por consiguiente, allí es posible el cambio y el conflicto sobre esas tres instancias de constitución de lo social. Sin la distancia media que se construye con la representación y la escisión que habita al lenguaje, no hay nada que descifrar sino aquello que aparece en pantalla, y si una realidad exterior logra postularse como referente, va a ser procesada según las reglas de la estética audiovisual. Los mensajes

audiovisuales presentan un problema enorme para su control de falsabilidad por parte de los receptores. Nada de lo que sucede en la televisión es falsable, precisamente como efecto de la velocidad que define la estética y la narratividad del medio. Si nada es falsable, nada puede ser tomado seriamente como verdadero (somos los intelectuales los que nos aferramos a que haya verdad o mentira en los medios).

La cuestión de la verdad (sea cual sea el concepto de verdad con el que se opere) queda marginada en el sistema de lectura promovido por la estética audiovisual. Todo es *indiferentemente* verdadero o falso, porque además todo aparece articulado en la sintaxis igualadora que propone el *show-business*. En realidad, podría decirse que esta sintaxis es una ausencia de sintaxis, porque no establece un sistema de subordinación y articulación. Es, básicamente, una parataxis, en la que indistintamente se incluyen los publicitarios y los programas.

De allí la práctica, también paratáctica, del *zapping:* nada de pierde al saltar de un lugar a otro, porque en todos los lugares está lo efectivamente igual. El *zapping* es la ilusión de la elección simbólica en la ilusión de libertad promovida por el mercado audiovisual. En la tómbola del *zapping* más que un ejercicio de la libertad, hay una respuesta del tedio: desplazarse para seguir en el mismo lugar; en el límite, convertir a la programación televisiva en un *video-clip* hogareño realizado desde el control remoto.

¿El fin de los partidos?

La política en los medios es un rasgo de la cultura en casi todas las naciones de Occidente. La Argentina no es ajena a esta transformación: la política está básicamente en los medios, lejos del ágora y de las instituciones clásicas. Pero el fin de los partidos políticos no es la consecuencia inevitable de las dificultades que la política encuentra en la escena massmediática. Si lo fuera, la sociedad futura anunciaría una versión audiovisual, tecnocrática, militar o religiosa del totalitarismo: la utopía negativa. Esto no quiere decir que los partidos no necesiten replantear sus formas de hacer política.

Claro está que los replanteos pueden ser del signo más variado: Menem (un político de enorme sensibilidad massmediática) ha pulverizado gran parte de las tradiciones peronistas, para convertir a su partido en el instrumento más apto de una modernización reaccionaria; conserva del viejo tronco sólo los rasgos autoritarios, antinstitucionales y corporativizantes. En este aspecto, aunque el mismo Menem proclama el fin de las ideologías, no hace sino ideologizar en nombre del pragmatismo cada una de las medidas de



gobierno. Convengamos en que el pragmatismo es una ideología como cualquier otra, apoyada en valores (el de la eficacia, por ejemplo) que pueden ser sometidos a discusión tanto como cualquier otro valor. Con Menem se ha instalado en la Argentina una versión extremista del liberalismo de mercado que también opera según valores, aunque no sean los nuestros: la felicidad y el bien común, por ejemplo, surgirían inevitablemente de la prosecución de los intereses individuales en la esfera del mercado. En el siglo XIX, se llamaba «utilitarismo» a versiones más sofisticadas de esta ideología.

La originalidad del doctor Menem

Asistimos a un mestizaje novedoso del liberalismo de mercado con los restos del peronismo. De Menem se esperaba, en 1989 cuando fue elegido presidente, un plan y un estilo político y aparecieron otros. Este transformismo ideológico puede descubrirse en todas partes y elijo para hacerlo dos actos igualmente simbólicos que definen un giro de la cultura política: el de un estadio de fútbol, en 1988, año de plena campaña electoral, y el desfile militar del 9 de julio de 1990. En el medio hubo de todo, pero estos dos extremos parecen suficientemente representativos del cambio de figuras: de Menem salvador y esperanza de los desposeídos a Menem garante de la restauración de los poderosos. Si, en el primer acto, el estilo democrático daba paso a un populismo plebeyo y massmediático, en el segundo, los símbolos de la reconciliación fuerzas armadas-ciudadanía exaltaban el polo militar, coronando la operación que había comenzado por el indulto y cuya culminación el presidente realizó a fin de ese año con la libertad de los criminales militares y civiles que aún estaban presos.

La importancia cultural de este cambio de escenario y de libreto es incalculable, pero se pueden intentar algunas precisiones. La fiesta en el estadio de fútbol recurrió a los símbolos que proliferan en la historia del peronismo y que, justamente por eso, despliegan una serie de valores que aparecen unidos, aunque no realizados por completo, en esa historia: Menem se presenta todo vestido de blanco, como esperanza de reparación de las injusticias, como defensor de los humildes, como político que, llegando desde el interior del país y arraigado en el corazón mismo del movimiento de masas, sabrá interpretar deseos e intereses porque también son los suyos; pronuncia un discurso donde la promesa está referida a un futuro cercano y recurre a palabras que pertenecen a la tradición de su auditorio: trabajo, salario, bienestar, justicia. Expone con las figuras retóricas del populismo y se coloca en un lugar que había quedado vacío: líder carismático, dirigente surgido al margen de las estructuras burocráticas, hombre del interior

frente a los políticos de Buenos Aires, respetuoso de las jerarquías del movimiento (y la inclusión de dirigentes sindicales en el palco no hace sino probarlo).

Bajo esta figura, Menem comienza el camino del candidato y la refuerza en una campaña electoral que se alimenta de su propio cuerpo exhibido como garantía a bordo del *menemóvil:* pone su cuerpo en el teatro político, para ser visto y tocado como caución material del mensaje que trae. En el acto del estadio de fútbol, ese cuerpo adquiere características estelares y se vuelve sublime (según la estética del rock) en la iluminación de los focos que lo van siguiendo por el campo de juego; en las procesiones de la campaña, el cuerpo gira sobre un escenario en movimiento: se lo ve llegar, se lo ve pasar, la gente puede seguirlo. Está allí, desplazándose, levemente distante pero, también creando la ilusión de la proximidad. Uno de los intelectuales del menemismo comentaba, durante la campaña electoral, que allí donde no llegaba el verdadero *menemóvil,* bien podía simularse un *menemóvil* coronado con la foto del candidato.

Pocos meses después, el nuevo Menem, ya presidente, el del desfile militar del 9 de julio, demostró que esa cita cultural del peronismo de los años cincuenta, procesado por la estética televisiva en los actos de la campaña, era precisamente eso: una cita, un fragmento espectacular puesto entre comillas. El resultado electoral cerró las comillas y la cita terminó.

El escenario del desfile es bien distinto: las fuerzas armadas se extendieron, literalmente, por las calles de la ciudad; el presidente, inmóvil, contempló esta extensión en movimiento, acompañado por su gabinete en pleno. Si, formalmente, las fuerzas armadas se mostraban ante los poderes de la república, sustantivamente, los poderes de la república, con sus miradas fijas sobre el desfile, construían un espacio de legitimidad para el despliegue de la institución más profundamente cuestionada en la Argentina del siglo XX. Menem, que cree de verdad en los artefactos culturales, había demostrado la necesidad de este desfile como prueba de una refundación de la alianza sociedad-ejército.

Con el talento que tiene para el exceso, Menem mostró que el indulto a los militares que dirigieron la represión de los años setenta era insuficiente (una ley y no un hecho de cultura) y que la reivindicación debía extenderse sobre la dimensión simbólica. La cuestión de las fuerzas armadas, importante en toda reforma del Estado, plantéesela como se la plantee, había encontrado principios de resolución, y las cinco horas del desfile, un largo plano, secuencia en las pantallas televisivas, por su tedio, obligaban a pensar en otra cosa: la reiteración visual tenía un profundo sentido ideológico, porque a través de la repetición y la sobreabundancia se escuchaba un solo tema: la etapa de discusión sobre el pasado está clausurada y, al mismo tiempo, también se clausuraba cualquier discusión en



la sociedad acerca de un futuro ya decidido. Menem reconciliaba a su gobierno con las fuerzas armadas y este hecho anunciaba otras alianzas: la del menemismo con los factores de poder económico locales y con los Estados Unidos.

En un país fuertemente presidencialista, como lo es la Argentina, el jefe del ejecutivo define el tono de lo público. A un presidente con gusto por las ideas generales, como era Alfonsín, sucede un hombre que hace del antintelectualismo su bandera. La banalidad de Menem, perfectamente massmediática en su reiteración obcecada de unas pocas ideas, se une con el cinismo que le permite arrojar hacia el pasado aquellos valores, incluidos también en la tradición peronista, que remiten al ideal de una sociedad justa.

El estilo de Menem tiene un peso importante en la coyuntura político-cultural: su desprecio por las ideas, la tendencia a cerrar las cuestiones más complejas según las recetas de una solución simple, su desapego a las formas discursivas y deliberativas de la política, construyen un modelo que, por el momento, potencia los reflejos menos deseables de un sentido común modelado en la victoria mercadocrática a través de los medios de comunicación de masas. Las consecuencias son graves porque, precisamente hoy, la política deliberativa y el funcionamiento institucional serían las únicas cauciones de una voluntad presidencial perfectamente adecuada a la moral, la estética, la ideología massmediáticas y los intereses de los poderosos. Los valores que tienen como horizonte una sociedad solidaria, justa e igualitaria son reemplazados por un *darwinismo de mercado* que dejará marcas profundas en la concepción de lo estatal y lo público.

El otro rasgo de la cultura actual, que merece ser destacado, es el hiato entre política y sociedad, especialmente entre política, sentido de lo público y cultura juvenil. Este problema, que la Argentina también comparte con Occidente, se acentúa cuando los partidos democráticos no encaran una reflexión y un cambio de estrategia para dar nuevo significado a la política y a las prácticas institucionales. Lo dicho apunta a definir un momento conservador en la cultura argentina: tiempos oscuros para hacer política y trabajar en la dimensión simbólica de lo social, pero, a la vez, tiempos en que la política es, por ello mismo, indispensable.

La imaginación política

Si hace veinte años podía pensarse que el futuro pasaba por América Latina, hoy Europa es la imagen, a la vez prometedora y amenazante, del futuro, con sus incrustaciones de arcaísmo y particularismos que sólo se vuelven visibles con los procesos de los países del Este y del Adriático.

François Furet ha dicho de la Revolución Francesa que fue el período de agudización espectacular de una conciencia histórica que, poseída por el cambio, lo convertía en su gran tema. Probablemente, Europa vive hoy un tiempo vertiginoso donde se acumulan hechos hasta ayer considerados imposibles en el corto plazo por los mismos protagonistas que, movidos por la idea de que el futuro se aproxima, se desplazan en el sentido del cambio con la conciencia del carácter histórico de sus actos. Y este juicio, desde un afuera relativamente remoto como es la Argentina, no parece una exageración. De algún modo, los sucesos europeos pueden ser vistos como final de una era que se había inaugurado en la segunda posguerra, cuando Churchill pronunció, por primera vez, la fórmula «cortina de hierro», exitosa metáfora de la división entre «capitalismo» y «comunismo». De este mundo, que desmiente la muerte de la historia, Argentina está bien lejos, y sectores importantes del progresismo político que hubiera debido captar el sentido de estas transformaciones y, también, de las locales, atraviesan un momento de estupor no bien se separan del stock de respuestas conocidas, incapaces de enfrentar la situación actual, caracterizada por los problemas abiertos por una *conciencia nueva de los derechos humanos* y la iluminación de las *relaciones entre ética y política.*

Enfrascada en la crisis, asombrada por el giro que el menemismo impulsó respecto de las tradiciones culturales y el folklore político del peronismo, la franja ideológica democrática y de izquierda se enfrenta a una pregunta sobre el futuro que, al mismo tiempo, la remite a lo hecho en el pasado. En este escenario se impone, quizá con buenos motivos, el desconcierto. La situación ha cambiado dramáticamente: ayer nos preguntábamos si la democracia podía subsistir en Argentina; hoy la cuestión es, por lo menos, tan desgarradora. ¿Qué será este país en diez años? ¿Cuál será la fractura que separe a ricos de pobres, a quienes acceden a los servicios y a los que quedan suspendidos en los espacios que el Estado ya no garantiza? ¿De qué índole serán las desigualdades irreparables en el mediano plazo y a cuántos afectará este proceso de un modo que impedirá para siempre su incorporación al trabajo y al consumo? ¿Qué pasará ideológica y culturalmente con un país que, en este siglo, había incorporado masas a la ciudadanía social y hoy las expulsa?

Del diagnóstico sin propuestas a la política como mirada: ¿la fórmula podría describir el estado actual de nuestro discurso, el de muchos de los intelectuales y políticos de la franja progresista?

Examinemos algunas condiciones actuales. Se ha producido un cambio de eje y se ha reordenado la jerarquía de valores que fundamentan la acción política y, en consecuencia, los temas que se reconocen como problemas principales. A partir de la derrota de la aventura militar en las Malvi-



nas y hasta el intento *carapintada* de Semana Santa, la democratización de la sociedad y del sistema institucional estaban en el centro de la política; el discurso se articulaba alrededor de «sistemas de partidos», «cultura política democrática», «participación», «extensión de los derechos», etc. Estas nociones definían el color y el tono de la esfera pública y obligaban a sus participantes a colocarse respecto de ellas. Coexistían, naturalmente, con otras, pero no cedían la función organizadora. En el interior de esta área de cuestiones, por supuesto, se desplegaban los desacuerdos y las polémicas, pero era posible convenir en una problemática común. La iniciativa estaba todavía del lado de lo político y, en este sentido, la figura presidencial de Alfonsín imponía un perfil fuertemente politicista.

Dificultades

Como se ha tratado de mostrar, hoy las cosas han cambiado. Es hora, entonces, de reflexionar sobre las dificultades de construcción cultural en un país que es parte de los procesos planetarios de massmediatización y despolitización, al mismo tiempo que está realizando un curso acelerado de transformaciones económico-sociales.

La política adquiere un sentido para la sociedad cuando logra convertir la protesta, el malestar y la necesidad en propuestas que la injusticia y la privación no pueden producir libradas a su propia dinámica. El empuje de la revolución neoliberal y su impacto en la cultura audiovisual produce incertidumbre y desconcierto precisamente allí donde es necesario un acto de imaginación de nuevas alternativas.

Es preciso trazar el mapa de los nuevos problemas (el diagnóstico no puede tomarse de la derecha modernizadora) y admitir, al mismo tiempo, que carecemos, en nuestra tradición local, de los instrumentos necesarios para abordarlos: la cuestión del Estado, cuya reforma ocupa hoy no sólo a la sociedad argentina (en sus dimensiones administrativa y de producción de servicios, pero, sobre todo, en su función de tutela del bien común que se opone al perfil de un Estado privatizado); la cuestión de la seguridad (que tiene que ver con la capacidad técnica, administrativa y económica del Estado para cumplir sus funciones, precisamente aquellas que hacen que ese Estado sea legítimo ante la sociedad); la crisis urbana y la privatización de la idea misma de ciudad y de su gestión, vinculada con la tendencia a generar guettos urbanos según líneas socioeconómicas que destruyen el paisaje social de ciudades argentinas relativamente integradas; el desencanto de la política, que si es un problema generalizado en Occidente, se

agudiza en la situación local por la pérdida de legitimidad institucional y partidaria, y por las tentaciones antipolíticas presentes en el gobierno.

Acá hay páginas de una agenda cultural y política. Dos nuevos ejes temáticos deben aparecer en el orden del día: modernización y liberalismo. Nos ha llevado años hacernos cargo de estas cuestiones y no puede decirse que hoy exhibamos un programa estructurado sobre ellas. Un sistema de juicios y prejuicios, que están fechados en las últimas tres décadas, cooperó para que fueran difícilmente visibles, aunque estaban allí para quien quisiera verlas. La ofensiva neoliberal se ha adueñado del campo y tiene la capacidad de generar iniciativas, sin que las respuestas que obtiene desborden la cuestión metodológica (cómo proceder) o la crítica que se hace fuerte en consignas del pasado. Mientras tanto, en la Argentina tenemos un Estado que, en lugar de reformarse, se extingue. La nación que se construye con el discurso actual será profundamente injusta y todo indica que se pulverizarán las bases sociales de democracia que todavía subsistían. La condición de emergencia y arraigo de los partidos tiene que ver con la capacidad de descubrir lo nuevo que está sucediendo en la sociedad. Nuevos partidos transformadores y viejos partidos transformados no saldrán sólo de la inercia de la crisis: las necesidades libradas a su propio juego no producen política, sino estallidos o desesperanza. Nuevos partidos (o partidos históricos renovados) podrán surgir en la medida en que un acto de creación política les dé origen y sustento; lo que aparece como necesidades no respondidas (inaludibles, en el límite) debe ser construido como diagnóstico, como problema y como proyecto de reparación. El desafío exige saber que la política no es seguidismo de la opinión pública sino, precisamente, construcción de esa opinión. La política, por lo menos aquella que deja sus huellas en el tiempo, no es diagnóstico de lo seguro sino imaginación que fuerza los límites de lo posible, sabiendo, a la vez, que éstos existen duramente.

Beatriz Sarlo



Reflexiones sobre la accidentada trayectoria de la sociología en la Argentina

La sociología universitaria en la Argentina es una disciplina joven, pero ha tenido una vida accidentada. Joven: se inició en 1957, cuando Gino Germani creó la primera carrera de sociología del país en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires[1]. A tal punto accidentado fue su desarrollo que el término «universitaria» remite ambiguamente a un ámbito institucional y a un estilo de argumentación con determinadas aspiraciones de consistencia, pero sirve, también, para evitar plantear de entrada interrogantes sobre la cientificidad, el rigor conceptual y los fundamentos epistemológicos identificatorios de sus distintas etapas. En tanto análisis diacrónico de un campo intelectual, el estudio de la sociología universitaria en la Argentina supone introducir subperiodizaciones pertinentes que no necesariamente coinciden con las efemérides y cortes imaginados por los actores. Principio de validez universal, la desconfianza y la duda sistemática que la sociología debe imponerse frente a la óptica autorreconfortante de todo actor social, no podría dejarse de lado cuando se trata de pensar la práctica de los sociólogos. La mirada espontánea de los sociólogos sobre su disciplina refleja, como la de cualquier otro actor social ante su entorno de cosas familiares, sentido común, pasiones e intereses. Allí donde el actor celebra, el análisis sociológico pregunta por las reglas del juego y por la lógica de la revelación y del encubrimiento. Aproximación sucesiva, provisoria y corregible, el punto de llegada del análisis sociológico es siempre, a su vez, un nuevo punto de partida. Si se trata, como en este caso, de explorar un territorio poco frecuentado; si quien lo hace es sociólogo y por lo tanto ocupa algún lugar en el campo intelec-

[1] *Para el análisis de la sociología en el período anterior al que nos ocuparemos aquí, ver Juan Francisco Marsal,* La sociología en la Argentina, *Los libros del mirasol, Buenos Aires, 1963.*

tual que convierte en objeto de estudio, y si se aceptan las claves de inteligibilidad de ese campo que aquí se propondrán, con facilidad el lector aceptará que no hacemos una afirmación de circunstancia al señalar el carácter abierto y discutible de este breve texto.

Gino Germani y la construcción inicial del campo sociológico: 1957-1964

Cuando Gino Germani creó la carrera de sociología, en la Argentina todavía no habían transcurrido dos años del movimiento militar que depuso al primer gobierno de Perón. Una parte importante de la sociedad, la mayoría de los intelectuales y de quienes entonces trabajaban en la transformación de las universidades, veía el futuro con optimismo. La creencia en el progreso y en la razón fueron condiciones que en muchos países facilitaron el surgimiento y desarrollo de la sociología. El caso argentino no fue distinto. Quienes suponían que había llegado el momento de lograr la estabilidad política democrática y el crecimiento económico cifraban expectativas positivas en el aporte que al respecto podían realizar las ciencias sociales. La interpretación de quienes creían que el país había superado una época de irracionalidad política daba aún más cabida a las ideas favorables al desarrollo de las ciencias sociales y del saber científico en general. En ese contexto, la universidad en vías de modernización tuvo amplia legitimidad social para crear la carrera de sociología. Además, sus promotores, y en especial Germani, revelaban un profundo conocimiento de los avances de la disciplina a nivel mundial. Era el momento de apogeo del estructural-funcionalismo. Lo que en esa teoría se caracterizaba como el paso de lo tradicional a lo moderno no resultaba ajeno ni desagradable al clima intelectual argentino. Los sociólogos norteamericanos de orientación estructural-funcionalista estudiaban los países menos desarrollados con una matriz evolucionista que acordaba bien con el optimismo reinante en esta orilla del Río de la Plata, pero, también, con el del resto de América Latina. Las clases medias, pensadas como protagonistas de los procesos de modernización, incluyendo en su definición componentes tan disímiles como los empresarios industriales, los profesionales o los profesores universitarios, debieron ser no sólo una categoría conceptual aceptable, sino también una imagen de sí mismos halagadora para quienes en la época impulsaban el desenvolvimiento de la sociología en el continente. Las interpretaciones estructural-funcionalistas sobre América Latina no ignoraban la existencia de «los obstáculos al desarrollo y a la democracia», designación que en sí misma in-

cluía la direccionalidad de los cambios venideros y el carácter provisorio de las trabas opuestas en su camino. Desde esa matriz de decodificación de los hechos sociales, en la Argentina la reflexión tendió a orientarse a las preguntas sobre dos estilos de comportamiento susceptibles de «obstaculizar» el desarrollo y la democracia: el de las clases altas tradicionales y el de las clases populares atraídas por el populismo.

León Bramson, en su libro *El contexto político de la sociología*[1], diferencia la forma predominante de practicar la disciplina en los Estados Unidos de aquélla que fue propia del continente europeo. La sociología norteamericana se encargó de estudiar «problemas sociales», dice Bramson, y sus investigaciones exploraron cuestiones tales como la delincuencia juvenil, la criminalidad, los prejuicios raciales, para sólo nombrar algunos ejemplos, a partir de una guía de preocupaciones que parecía tener como interlocutores reales o potenciales a actores societarios o agencias públicas capaces de resolver las anomalías por ella analizadas. Puede afirmarse que, tanto para la macro como para la microsociología norteamericanas, existía una idea de la intervención en la resolución de los «problemas sociales», y esto daba a la disciplina un carácter práctico que no entraba en contradicción con el interés por la teoría que mostraban algunos de sus autores más conocidos. La sociología europea se contraponía al modelo americano, sostenía Bramson, por el hecho de tomar como foco de su interés «el problema social», considerando que había un problema o conflicto central, a partir del cual cabía ordenar la reflexión y la investigación de la sociedad. No es este el lugar para discutir los distintos grados de adecuación de las ideas de Bramson al efectivo desarrollo de la sociología en ambas regiones pero, considerándolas una manera de destacar tendencias dominantes, perfectamente pueden aceptarse. A los fines de este artículo nos interesa señalar que la influencia norteamericana, teórica y metodológica, que gravitó sobre los primeros años de la sociología en la Argentina, condujo a quienes la practicaban a pensar e investigar, predominantemente, sobre los problemas sociales. Al igual en los Estados Unidos, esta manera de encarar la labor sociológica en la Argentina se articulaba con la primacía teórica del estructural-funcionalismo. Desde comienzos de la década del 60 se hizo notorio el desacuerdo con dicha escuela teórica en los principales centros de elaboración de sociología de Occidente, incluidos los Estados Unidos. Unos la cuestionaban desde una perspectiva microsociológica e individualista y otros, por la poca significación que daba al conflicto y al cambio social.

Al despuntar los años 60, el clima intelectual de la Argentina ya era distinto al del momento de creación de la carrera de sociología. El optimismo había cedido el paso a nuevos interrogantes sobre el futuro próximo. Las clases medias, hipotético actor de la esperada modernización, fracasaban

[1] *Bramson, León:* El contexto político de la sociología, *Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1965. Sobre los estilos de desarrollo de la sociología, ver Friedrichs, Robert:* Sociología de la sociología, *Amorrortu editores, Buenos Aires, 1977.*

en el intento de consolidar el régimen democrático, y otro golpe de Estado militar, en 1962, desalojaba al presidente Frondizi del gobierno. Para entonces, quienes habían cifrado sus esperanzas en proyectos reformistas dudaban de su viabilidad. Los «obstáculos» al cambio, provenientes de los comportamientos de las clases altas tradicionales, resultaron más fuertes que lo previsto por las ideas modernizadoras. Las clases populares, por su parte, mantenían su adhesión al populismo y así no sólo aportaban su cuota de preguntas a la sociología, sino que, además, con su capacidad de movilización y protesta, identificadas con Perón y el peronismo, contribuían a desatar periódicas crisis políticas. Frondizi había iniciado un proceso de modernización de la economía mediante el estímulo a las inversiones extranjeras, que tuvo como contrapartida el crecimiento de la influencia de las ideas antinorteamericanas, en especial en los jóvenes y en el mundo universitario. Ese contexto interno se combinó con el impacto de la Revolución Cubana y el primer intento de construir el socialismo en América Latina. Agreguemos a esto la recuperación, a nivel mundial, del prestigio universitario de las ideas marxistas y tendremos un cuadro muy resumido de la situación global en la que finalizaba el ciclo de Gino Germani de la sociología en la Argentina.

Sin que se pueda establecer una correspondencia lineal, dada la autonomía propia que tiene la construcción del conocimiento, es evidente que, en el trascurso de la primera mitad de la década del 60, la transformación de las condiciones sociales, políticas y culturales de la Argentina quitaba a la sociología que practicaban Germani y sus discípulos la aceptación que había tenido en sus primeros momentos. Carente de nexos firmes con los sectores más tradicionales de la sociedad, que veían la sociología como una ciencia de izquierda y crítica del orden social; sin vinculación con las organizaciones políticas y sindicales de las clases populares, a las que consideraban una anormal persistencia de las manipulaciones populistas; descontentos con el intento modernizador de Frondizi, al que reprochaban haber cedido ante las presiones e intereses internacionales y de los sectores tradicionales; demasiado modernos como para tener buenas relaciones con el pequeño, pero culturalmente influyente, partido comunista; decididos defensores de los valores civilistas y, en consecuencia, sin expectativas hacia la modernización «desde arriba» que por entonces pergeñaban fracciones militares asesoradas por algunos profesores de ciencias políticas, todo esto generaba una red de situaciones que dejaban a Germani y sus discípulos con un solo y eventual apoyo posible: la incipiente comunidad sociológica y los estudiantes de la disciplina. Pero tanto las nuevas y más interesantes ofertas culturales y teóricas que circulaban por el mundo y tenían un rápido impacto en la intelectualidad argentina, como la intensidad de la moviliza-

ción emocional de la política latinoamericana, que anunciaba el «hombre nuevo», pusieron a la sociología universitaria frente a difíciles y multifacéticos competidores. Si en 1957 la sociología universitaria había sido una opción confusa para quienes creían que se podía combinar en ella una profesión, una fuente de prestigio intelectual y un aporte al cambio político y social, al promediar los años 60 los senderos se bifurcaban y ya era más difícil fantasear que se podía jugar en varios tableros al mismo tiempo y ganar en todos.

Puede afirmarse que en este primer subperíodo de la sociología universitaria en la Argentina, la actividad se había conformado de un modo tal que su lógica de funcionamiento es inteligible empleando el concepto de *campo* como lo define Pierre Bourdieu[3]. Germani y sus colaboradores invirtieron intelectual y afectivamente en el desarrollo de la disciplina, fijaron las reglas del juego que daban el contorno a lo que era y no era la «sociología empírica» dejando fuera a los «ensayistas» e «ideólogos», definieron posiciones de reconocimiento y prestigio acordes con el modo en que consideraban legítima la práctica sociológica, con sus correspondientes premios y sanciones. En la medida en que los bienes simbólicos y materiales a distribuir eran escasos —como ocurre necesariamente en todo campo— surgieron conflictos por su apropiación entre actores que, en principio, no ponían en cuestión los aspectos básicos que permitían el mutuo reconocimiento en tanto participantes de una misma empresa. Si bien en los años de Germani predominó el modelo americano de plantear la existencia de «problemas sociales»[4], la falta de interlocutores externos, públicos o privados, que pidieran los servicios de la sociología para resolver los problemas estudiados ponía de manifiesto una contradicción. ¿Cómo hacer una sociología de vocación práctica en una sociedad que no solicitaba sus productos o, peor aún, que desconfiaba de ellos? En esas condiciones, el deslizamiento hacia lo que Bramson caracteriza como el estilo europeo de pensar en términos del problema social y acordar centralidad a grandes actores colectivos era una alternativa. Además, la crisis del estructural-funcionalismo invitaba, a comienzos de los 60, a buscar otras perspectivas teóricas y, también por esa vía, el pensamiento sociológico elaborado en el viejo continente ganaba influencia en la Argentina. Germani no rechazaba la crítica al estructural-funcionalismo, orientación ante la que mantuvo una cierta ambigüedad; tampoco desconocía las teorías europeas ni era reacio a incorporar la colaboración de intelectuales de ese origen en la construcción de la sociología en la Argentina[5], pero en tanto personaje central del campo en cuya creación había tenido un rol decisivo, era objetivable y percibido por los otros de una manera mucho más simplificada. Así, cuando al promediar la década del 60 se agotaba la primera etapa de la sociología uni-

[3] *Sobre la definición del concepto de campo en Bourdieu, ver particularmente Bourdieu, Pierre:* Questions de sociologie, *Minuit, París, 1980, págs. 113-120, y* Leçon sur la leçon, *Minuit, París, 1982, págs. 46-47.*

[4] *Para un balance crítico de la producción del período de Germani, ver Verón, Eliseo: «Ideología y producción de conocimientos sociológicos en América Latina», en* Ciencias sociales: ideología y realidad nacional, *Rosalía Cortés (comp.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, págs. 167-202.*

[5] *Sobre las ideas de Germani, ver Horowitz, Irving Luis: «Modernización, antimodernización y estructura social: reconsiderando a Gino Germani en el contexto actual», y Vitiello, Antonio: «La sociología de Gino Germani», en* Después de Germani, *Jorge R. Jorrat y Ruth Sautú (comp.), Paidós, Buenos Aires, 1992.*

versitaria en el país, ya estaban delineados muchos de los ejes de la siguiente. En esa segunda etapa la búsqueda de los grandes agentes históricos del conflicto social central se convertiría en la preocupación dominante. Colocados los debates en un ámbito conceptual distinto al de la etapa precedente, creció la participación intelectual de los críticos internos de Germani, que habían compartido hasta entonces con tensiones su modo de hacer sociología, y el protagonismo de aquellos que utilizaban lo que Bourdieu denomina estrategias de subversión o de herejía, recurso habitual empleado por quienes quieren entrar en un campo cultural específico sin poseer el suficiente capital legítimo, según los patrones vigentes en el momento.

La década de la politización: 1965-1974

En el curso de los años 60 la sociología se politizó en todos los países occidentales. Si se compara lo ocurrido en la Argentina con lo sucedido en países con mayor tradición en el desarrollo de la disciplina, surge que por su aún incipiente situación y por la ausencia de un sistema universitario sólido, capaz de operar como garante de los requisitos para hacer ciencia, el caso aquí analizado reveló características propias de la politización mucho más profundas y desestructurantes. El campo sociológico establecido en la etapa anterior tenía diluidas sus fronteras, hacia 1965, tanto por la acción de los discípulos de Germani, que manifestaban su insatisfacción con lo realizado, como por las iniciativas de quienes no creían en la sociología, pero detentaban una cierta capacidad de hacer pasar su palabra como autorizada para emitir opiniones al respecto. Unos y otros debilitaron la solidez de la práctica de la disciplina y la hicieron más vulnerable. Los críticos internos hubieran, probablemente, ayudado a la modernización y dinamización de la sociología, de no haber existido otras variables exteriores al campo que operaron desestructurándolo. La convulsión de América Latina se reflejaba en todas las ciencias sociales de la región, pero en especial en la sociología, con la llamada teoría de la dependencia, que politizaba todas las categorías de análisis y las colocaba en la lógica de la dominación a escala mundial, contribuyendo objetivamente a la pérdida del interés por el estudio de los procesos sociales específicos. El marxismo, que en los países europeos se convirtió en los años 60 en un estimulante interlocutor de la sociología, asumió en el caso argentino todos los rasgos de una caricatura antisociológica que, en nombre de la unidad de las ciencias sociales, buscaba la totalidad de lo social en la lectura, línea a línea y con vocación talmúdica, de *El Capital*, los *Manuscritos económico-filosóficos* o las bases de la dialéctica en las vulgatas escritas por Mao Tse Tung. En



1966 un nuevo golpe de Estado destituyó al presidente Illia y modificó el panorama político. Modernizadores en lo económico pero tradicionalistas en lo cultural, los militares creyeron conveniente someter a una depuración ideológica y política a las universidades y, en esa tarea, apuntaron sus controles contra la sociología y las demás ciencias sociales. Así, el ámbito institucional en el que se había desarrollado la disciplina quedó seriamente afectado. Al mismo tiempo, esto condujo a una mayor politización de los estudiantes de sociología, que consideraron la acción del gobierno militar presidido por el general Onganía contra las universidades como un acto de persecución que equiparaba su situación a las de las clases populares. La frontera entre la sociología y la política se hizo aún más etérea.

La politización de la sociología en la década 1965-1974 no supuso que no se siguiera produciendo en determinados ámbitos, menos afectados por el fenómeno, de manera similar a la del período anterior. Pero lo que tuvo de englobante el proceso evocado fue que corrió decididamente el centro de interés de la disciplina hacia el problema social, como diría Bramson, y convirtió en menos legítimas las estrategias de investigación orientadas a estudiar problemas sociales específicos. La microsociología perdió espacio frente a una macrosociología que se desinteresaba del manejo de los instrumentos clásicos para recoger información empírica sobre la dinámica de la sociedad, y prefería fundar sus argumentaciones en lo que en la época se denominaba la práctica teórica o en reflexiones más propias de la filosofía de la historia que de la sociología. El estudio de la clase obrera se convirtió en una obsesión bastante difundida. Vinculadas con ese tema venían las preguntas sobre el problema peronista que permitían discutir las tesis de Germani. La cuestión de la burguesía nacional y su eventual rol político recorrió *papers* y artículos en una polémica más o menos explícita con el partido comunista local. Con esos temas, la sociología podía ganar un público de lectores no especializados, más interesado en las tesis defendidas que en la calidad de las pruebas y demostraciones presentadas. Este estilo de desenvolvimiento de la disciplina invitaba a confrontaciones más parecidas a las de la política que a las propias de la ciencia. La fragmentación del campo sociológico fue una consecuencia inevitable, que perjudicó el nivel de producción del conjunto de quienes en él actuaban. A la diferencia entre micro y macrosociología se sumaron todas las rupturas surgidas de las afinidades, no ya políticas, sino partidarias. La profundización de esa tendencia a la pérdida de especificidad de la sociología pareció alcanzar su punto máximo cuando algunos estimaron legítimo buscar inspiración teórica en Lenin o en Perón. El segundo de esos inspiradores teóricos podía resultar más sorprendente que el primero, cuya inscripción en el marxismo lo hacía más previsible, y sus libros poblaban las bibliotecas

de ciencias sociales. La aparición de una corriente populista en la sociología fue, si se quiere, la venganza del objeto de análisis que revelaba el grado de desarticulación del campo. Sus cultores más exagerados propusieron interpretar la sociología desde el peronismo y no a éste desde aquella[6].

Con el comienzo de los años 70, la política argentina se hizo violenta. Las más confusas ideas sobre el «compromiso» del científico social ganaron numerosos adeptos en la sociología[7]. La ciencia y, más aún, el lugar de la razón, se vieron fuertemente devaluados. La discusión y la producción científica parecieron perder todo interés para una nueva generación de estudiantes de sociología y de jóvenes sociólogos preocupados por los problemas inmediatos de la política. Para muchos de ellos la sociedad argentina se acercaba a momentos de cambios revolucionarios. Algunas sublevaciones populares provinciales o municipales eran vistas, desde la sociología más crítica de la situación imperante, como el signo de la aproximación del fin de una etapa histórica. En la época en que Germani había introducido la sociología, el optimismo con respecto al progreso y al rol de la *razón*, existentes en amplios sectores sociales, se había reflejado en la configuración de la disciplina. En la segunda mitad de los años 60, en un contexto más escéptico en cuanto al futuro de la *razón*, en la sociología se había instalado la confusión entre ciencia y política, pero, en virtud de una adhesión al principio de la división del trabajo, el intelectual politizado había seguido pregonando el valor de las «armas de la crítica». Con los tempranos 70, esta fórmula se invirtió de manera para nada metafórica. Como ocurría en ese tiempo en otros países de América Latina, muchos sociólogos argentinos críticos del orden social adhirieron a ideas simplificadas sobre el cambio social, dejando de lado todo el conocimiento que la disciplina había producido sobre el tema. Si bien este proceso de politización incluyó sólo a una parte de los sociólogos, su presencia era muy visible por el alto grado de descomposición en que se hallaba lo que había sido el campo sociológico. Además, no sólo se registraba una radicalización de las ideas en la sociología: algo similar ocurría en la literatura, las artes plásticas, el cine y el psicoanálisis. Esa transformación del campo cultural potenciaba el desarrollo y el reconocimiento públicos de las expresiones más politizadas en cada una de esas prácticas intelectuales específicas. La represión que desde mediados de 1974 desató el gobierno de Isabel Perón contra los sectores progresistas de la sociedad, tomó entre sus blancos a las diferentes expresiones culturales críticas del orden social. No sólo la sociología más politizada, sino también las formas más tradicionales de trabajo en la disciplina y en todas las ciencias sociales, así como la enseñanza universitaria, resultaron seriamente afectadas por las ideas oscuran-

[6] *Parece interesante destacar que la hiperpolitización de signo populista constituyó un obstáculo en la Argentina para desarrollar en la sociología corrientes de tipo dependentista con fundamentación científica como existieron en otros países de América Latina.*

[7] *Para un análisis de la transformación de las ideas en el medio intelectual, ver Sigal, Silvia:* Intelectuales y política en la década del 60, *Puntosur, Buenos Aires, 1991.*



tistas que, primero el gobierno peronista y, luego, los militares que lo sucedieron impusieron sobre la sociedad argentina.

Noche y nieblas

La sociología necesita la libertad de la sociedad civil para poder desenvolver su tarea. Allí donde existen regímenes que niegan la libertad, el sociólogo tiene problemas. El caso extremo ha sido el de los países con dictaduras totalitarias, que producen desde el Estado explicaciones sobre la sociedad. ¿Cómo estudiar las clases sociales en la Unión Soviética, cuando la doctrina oficial decía que no existían? ¿O cómo analizar los prejuicios en la Alemania nacional-socialista en tanto estos eran el nervio motor de su ideología? La opresión política impuesta en la Argentina entre mediados de la década del 70 y el fin de 1983 no se implantó junto con una rígida y bien formalizada doctrina de Estado. La defensa de los valores occidentales y cristianos, el interés en asegurar lo que denominaban la tradición nacional o, más en general, la preservación del orden social, fueron las muletillas ideológicas más frecuentemente utilizadas por los funcionarios del área cultural del gobierno de Isabel Perón y, luego, por sus reemplazantes de la dictadura militar. A tal punto estos últimos aguzaron su imaginación persecutoria que evaluaron la posibilidad de prohibir la enseñanza de las matemáticas modernas, impedir la circulación del libro *El Principito*, de Saint-Exupéry, o no permitir la entrada al país de una enciclopedia porque contenía un artículo sobre la dialéctica[8]. En ese clima cultural, no es sorprendente que la sociología fuera vista con sospecha por las autoridades militares, y que esto ocurriera con independencia de la politización que la misma había conocido en los años anteriores. Para la ideología simple de la dictadura militar, el estudio de la sociedad era, en sí mismo, un acto subversivo. El vaciamiento intelectual de todas las carreras universitarias de ciencias sociales fue total. La sociología desapareció de las universidades públicas, y en su lugar se dictaron cursos de fuerte contenido ideológico, que no fueron más eficaces por la mediocridad de quienes los impartían.

En esos años de «noche y nieblas», prácticamente el único ámbito en que se siguió desarrollando la actividad sociológica fue una serie de centros privados dedicados a la investigación en ciencias sociales, que pudieron subsistir gracias al apoyo financiero que recibían de fundaciones extranjeras y de agencias de cooperación de gobiernos de países europeos. El exilio de un buen número de sociólogos, la supresión de hasta el último vestigio de libertad académica en las universidades y la manera discrimina-

[8] *Una cronología minuciosa de la represión ejercida contra la cultura en este período se encuentra en Avellaneda, Andrés:* Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983, *T. I, págs. 116-114, y T. II, CEDAL, Buenos Aires, 1986.*

toria en que se manejaron los magros subsidios acordados por entidades oficiales dedicadas a estimular la investigación, hubieran llevado a la desaparición de la sociología de no haber mediado la existencia de dichos centros privados. El contexto represivo, la imposibilidad de constituir una comunidad científica amplia y libre para discutir los resultados de las investigaciones, la escasa circulación pública de la producción intelectual, no impidieron que se realizaran trabajos importantes y se acumulara una experiencia en la indagación sociológica, superior, en muchos aspectos, a la de etapas anteriores. En cierto modo, la búsqueda de nuevos temas, menos directamente referidos a los grandes problemas sociales, favoreció la mayor profesionalización de la investigación en sociología. En el caso de los estudios relacionados con cuestiones sociopolíticas, la necesidad de eludir el para nada hipotético ojo del censor, condujo a una mayor sofisticación conceptual, que mejoró la producción en comparación con la que había existido en otros momentos. En fin, cuando la dictadura entró en crisis, el aporte de los centros privados fue importante para el proceso de reconstrucción de la democracia y en ellos se contribuyó a pensar políticas para el futuro inmediato.

Sociología y democracia

Nunca antes, desde que se practica y enseña la sociología universitaria en la Argentina, habían existido regulaciones políticas democráticas durante un período tan prolongado como el comprendido entre finales de 1983 y nuestros días. Las condiciones institucionales favorables que la disciplina tuvo en estos diez años no las encontró en ninguna etapa anterior. La época de Germani correspondió a un intento de democratización política mucho más vulnerable y que rápidamente reveló su carácter efímero. Desde 1966 en adelante, democracia y sociología, prácticamente nunca habían convivido. Sería equivocado sostener que todos los problemas que conoció la disciplina se debieron a la inestabilidad política permanente o a las dictaduras militares. Factores internos, propios de su configuración en tanto que campo intelectual, operaron en su crisis. En todo caso, la inestabilidad política global tuvo efectos que contribuyeron a complejizar ese campo intelectual primero y a desestructurarlo después. Pero mal podríamos hacer una explicación basada en un único elemento, por más importante que lo consideremos, para dar cuenta de un fenómeno tan complejo. Desde la disponibilidad de recursos económicos hasta algo en principio tan difícil de ponderar como es el valor social reconocido o acordado a la disciplina, juegan en las posibilidades de su desenvolvimiento.

La democratización del sistema universitario devolvió a la sociología su ámbito más significativo para desarrollarse como disciplina científica. La combinación de docencia e investigación, fórmula que permitió el crecimiento de la sociología en la época de Germani, sólo parece posible en las condiciones actuales del país en el seno de las universidades públicas. El pluralismo intelectual vigente en los últimos diez años en dichas casas de altos estudios fue mayor que el existente en cualquier otro momento anterior. Este aspecto es fundamental para el caso de la sociología, ya que en los últimos treinta años se desarrollaron varios paradigmas alternativos que hicieron a la disciplina mucho más compleja y conflictiva. La apertura democrática favoreció una renovación general de las ciencias sociales. La entidad oficial de fomento al desarrollo científico, el CONICET, amplió los nombramientos y subsidios para la investigación en sociología. Aun cuando esa entidad recibió a lo largo de estos años objeciones de sectores disconformes con su política, se constituyó, quizá por primera vez en su historia, en un referente válido para quienes realizan investigación en ciencias sociales. Esta creación o recuperación de espacios institucionales es una condición más que puede ayudar mucho, más allá de los movimientos y tensiones de coyuntura, a la institucionalización de la disciplina en el país.

El restablecimiento de la democracia ocurrió en medio de expectativas muy positivas del conjunto de la población y, por supuesto, de la intelectualidad progresista. Quedaban atrás años de indescriptible horror. Pero, como sucede siempre con todo cambio social o político, la dosis de fantasías sobre el futuro superaba necesariamente aquello que luego se convirtió en realidad. Lo que en España se llamó el desencanto democrático fue un fenómeno también presente en la transición argentina. Es difícil decir en qué momento se produjo la toma de distancia, en especial de los sectores de pensamiento progresista, entre las esperanzas sobredimensionadas puestas en el cambio y la cotidiana materialidad de su funcionamiento efectivo. Probablemente, el punto de inflexión se halló a mediados del gobierno del presidente Alfonsín, y desde allí en más se instaló un malestar e insatisfacción crecientes con respecto a las *performances* reales de las instituciones.

A comienzos de la democracia, muchos análisis sociológicos tuvieron un sesgo normativo que revelaba el interés en vincular la producción científica con el proceso de transformación política. Luego, con el desencanto antes mencionado, los estudios se beneficiaron al adquirir una mayor dosis de distancia y objetividad con relación a su objeto de análisis. Puede afirmarse que en las democracias estables es más fácil que en aquellas incipientes la diferenciación de roles entre el científico y el político. A tal extremo la política penetró con sus utopías y también con sus sanciones y persecuciones en el ámbito de las ciencias sociales en la Argentina que

deberán pasar, seguramente, aún varios años antes de que se afiance esa necesaria separación entre la práctica política y la práctica científica. Desencanto democrático mediante, en el caso aquí analizado la tendencia parece encaminada en esa dirección, lo que puede posibilitar la consolidación de la sociología en el país.

Varios factores permiten reflexionar con cierto optimismo sobre el futuro de la sociología en la Argentina. Múltiples indicios muestran la orientación a la reconstrucción de un campo intelectual en el que colaboren y compitan quienes practican la disciplina, compartiendo valores y aceptando reglas del juego. Esa situación, ausente durante muchos años, comenzó a perfilarse a partir de 1984 y tendió a afianzarse desde entonces. La mayor centralidad de la universidad, en un espacio compartido con los centros privados dedicados a la investigación social, ha dado como resultado un entramado de interconexiones cuya lógica aún no ha terminado de configurarse, pero que augura un desarrollo auspicioso para la disciplina. Si bien los sociólogos que vivieron las etapas precedentes son portadores de sistemas, de predisposiciones o de hábitos que los hacen actuar, aun sin quererlo, según pautas de conducta que, en parte, desfavorecen la reconstitución del campo, cabe preguntarse si el cierto grado de conciencia existente sobre lo perjudicial que puede resultar la repetición de viejos estilos no funcionará como un elemento que los contrarreste. Este punto de vista podría complementarse señalando la emergencia de nuevos actores dentro de la sociología, pertenecientes a una generación que conoció, sobre todo, los perjuicios y las consecuencias negativas de la desestructuración del campo sociológico. En fin, las nuevas promociones de jóvenes graduados y de estudiantes de sociología revelan, también, un notable interés por el desarrollo de la disciplina. A diferencia de épocas anteriores, la poca inclinación por la política que muestran los más recientemente incorporados a la actividad sociológica puede contribuir al establecimiento de reglas bien definidas acerca de cómo se juega el juego académico. A condición de que esa poca atracción por la política no se convierta en un desinterés por lo social, la búsqueda de una identidad fuerte en tanto sociólogos podría ser la contribución más importante que la nueva generación aportaría a la construcción de un campo intelectual bien delimitado. Terminemos afirmando que sólo ese interés por lo social podría permitir el desarrollo de la sociología en la Argentina, ya que, como sostenía Emilio Durkheim: sólo encuentran algo en la sociología aquellos que quieren algo de la sociedad.

Ricardo Sidicaro



Los derechos humanos en la Argentina

Entre el realismo político y la ética

Los derechos humanos conculcados durante el régimen militar de 1976, quedaron encerrados en la exasperante tensión entre ética y política. En esa disyuntiva discurre la historia última de violación de los derechos humanos en la Argentina. El indulto presidencial que clausura la demanda de justicia de la sociedad, con el falso argumento del encuentro entre civiles y militares, daña la credibilidad de la política. A nadie que defienda el orden constitucional se le puede escapar que ese encuentro es una condición esencial para la convivencia estable de los argentinos. Las dudas no están aquí. Ellas reposan en el mecanismo al que se recurre para lograr la integración: la declaración de impunidad abierta o encubierta. Ningún proceso semejante puede ser animado desde una situación de impunidad. En esta convocatoria, una de las partes ha sido ubicada en una situación de privilegio, poniéndose en cuestión la perdurabilidad de la reconciliación, al no respetarse el principio elemental de igualdad ante la ley.

Las explicaciones proporcionadas por los paladines del indulto como por los defensores de la ley de «obediencia debida», con sus recurrentes argumentos, han conformado un cuerpo simulado de ideas con una apariencia que oculta la realidad. ¿Es posible la unión de sectores que no han hallado bases éticas a su conciliación?

La inestable historia política del país nos ha enseñado que no se defiende a las instituciones concediendo poder a los representantes del orden autoritario. Tal vez, por primera vez, se hubiera podido intentar un camino inverso. En épocas convulsionadas, como la de los años 70, las premisas éticas

pasan a primer plano. Para no retroceder en las aspiraciones democráticas y lograr, a la vez, la pacificación nacional, es necesario evitar la separación entre ética y política. El propósito principal del trabajo es, pues, el análisis del desarrollo de los derechos humanos desde su «redescubrimiento» como exposición de una exigencia ética al orden autoritario, hasta su expulsión de la esfera de la justicia dentro de un régimen democrático.

«El rechazo al olvido»

Con ese título, Julio Cortázar leía su texto preparado para el coloquio de París sobre «La política de desaparición forzada de personas»[1] realizado en el Senado de Francia en enero/febrero de 1981. En su mensaje, evocaba la crueldad del método de la desaparición de personas que mantienen viva la esperanza última de un retorno: «Si es cierto que toda muerte humana entraña una irrevocable ausencia, ¿qué decir de esta ausencia continua a imponerse como una presencia abstracta, como la negación obstinada de la ausencia final?». Ese círculo faltaba en el infierno dantesco, continuaba Cortázar, y los pretendidos gobernantes de la Argentina, entre otros, se han encargado de la tarea siniestra de crearlo y de poblarlo.

La dominación autoritaria, es cierto, puso en marcha un sistema represivo, jamás conocido en la Argentina, basado en la intimidación, la tortura, la muerte y desaparición de personas, que encerraba la violación organizada de los derechos fundamentales del hombre. El Estado autoritario, que suplantó el sistema de partidos y desplazó el centro del poder hacia las fuerzas armadas, organiza una estructura represiva, paralela y oculta, que dirige centros clandestinos de detención y grupos operacionales secretos como una exigencia para desarrollar una eficaz acción antisubversiva. El sistema de detención-desaparición responde a un claro objetivo: someter al individuo al mayor aislamiento, impotencia y sensación de inseguridad, facilitando la rapidez de las investigaciones. Desde ese momento el detenido-desaparecido —excluido de cualquier protección legal y de defensa— puede ser torturado, forzado a colaborar, muerto, sin que se tenga ninguna noticia de su persona.

Así como, según Hannah Arendt, el totalitarismo definió ideológicamente a sus enemigos antes de apoderarse del poder, la dictadura militar argentina hizo lo propio antes del golpe de Estado de 1976. Así ellos fueron identificados como subversivos, populistas, estatistas, corruptos o indecisos. La intervención —dice la Proclama Militar del 24 de marzo de ese año— persigue «el propósito de terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo y sólo está dirigido contra quienes han delinquido o cometido

[1] *Los resultados del coloquio, que incluye el texto de Cortázar, fueron publicados en el libro* Le refus de l'oubli. La politique de disparation forcée de personnes, *Berger Levrault, París 1982.*

abusos de poder». Precisamente, porque «al Estado, en cuanto unidad sustancialmente política, le compete —sostiene Carl Schmitt—[2] el *Jus Belli*, esto es, la posibilidad real de determinar al enemigo y combatirlo en casos concretos y por la fuerza de una decisión propia». El Estado como «centro de decisión» detenta y concentra un enorme poder que se manifiesta en la posibilidad de hacer la guerra y de disponer abiertamente de la vida de los hombres. En la teoría schmittiana el concepto de Estado presupone el concepto de la política. Y ésta se define a partir de la discriminación de *amigo* y de *enemigo*.

El punto tercero de los «objetivos básicos» del Proceso de Reorganización Nacional, conocidos el día del golpe, insiste en la «Vigencia de la seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que favorezcan su existencia». El enemigo interno había sido definido: la delincuencia subversiva. Sólo había que prepararse para el combate. A lo que habría que añadir —según la Proclama— la lucha contra la corrupción. La integridad del Estado y la unidad de la Nación lo reclamaban. En consecuencia, en el marco de esa declaración de hostilidad, la Junta Militar (órgano supremo del Estado autoritario) aprueba un Acta[3] para juzgar la conducta de aquellos que —por inobservancia de principios morales, negligencia grave, acciones u omisiones han facilitado la subversión disociadora, y la corrupción en la función pública— ocasionaron perjuicios a los intereses de la Nación.

Las primeras sanciones de lo que fue denominado «justicia revolucionaria» recayó en la persona de la ex presidenta Martínez de Perón y otros 35 funcionarios, entre los que se encontraban dos ex titulares del poder ejecutivo, seis gobernadores, nueve ministros, legisladores, dirigentes sindicales, políticos y empresarios, los que perdían sus derechos cívicos, quedaban inhabilitados para desempeñar cargos públicos y permanecían internados a disposición del PEN sin poder disponer de sus bienes.

Derechos humanos, política y democracia

La violación sistemática de los derechos humanos, con su secuela de dolor y sentimiento de injusticia para las familias argentinas que reclaman por 30.000 desaparecidos, degrada no sólo la noción misma de poder político sino que humilla a una sociedad en la cual ciertos miembros de ella se transforman en perseguidores de otros. Precisamente, la violación de esos derechos no constituye sólo una transgresión de los derechos individuales sino también una «agresión a la sociedad»[4], una violación, además, a los principios constitutivos de la política. No se podría disociar, en consecuencia, derechos humanos y orden político. Pero, es cierto, los derechos

[2] *Carl Schmitt,* El concepto de lo político, *Folios Ediciones, págs. 41 y ss., Buenos Aires, 1984.*

[3] *Conocida a través de los periódicos el 24/6/76 y publicada en el* Boletín Oficial *el 5/7/76.*

[4] *Norbert Lechner, «Los derechos humanos como categoría política», en* La ética de la democracia, *Clacso, Buenos Aires, 1986.*


Pelikan
ES CALIDAD
Peuser
MILORD
VICTORIO GENTILE PTE. ROCA 1425
Mingo
FARMACIA

humanos no resumen toda la política, ni pueden por sí solos fundar una práctica política, aunque sean la referencia necesaria de la política, permitiendo que la misma vida política exista[5].

Si la violación de los derechos del hombre implica una violación al cuerpo social, si derechos humanos y orden político no pueden separarse, será entonces la propia sociedad quien deba hacerse cargo de esos agravios, exigiendo una reparación ética a través del juzgamiento de los responsables. Las leyes de «obediencia debida» y de «punto final» del presidente Alfonsín limitando el accionar de la justicia, y el indulto presidencial del presidente Menem, liberando a los condenados, sustrajeron a la sociedad de la concreción de esa posibilidad.

Los derechos humanos aparecen como una limitación a las arbitrariedades del poder. Proceden, en realidad, de una resistencia a todos los poderes[6]. Señalan, en fin, los límites de la acción política[7]. Invocando un «estado de excepción», en el sentido schmittiano del término[8], esto es, como caso extremo que pone en peligro la integridad del Estado, las fuerzas armadas requieren para sí, mediante el golpe de 1976, facultades ilimitadas. Exigen, en esas circunstancias, la prohibición de las actividades políticas y sindicales y la suspensión total del orden constitucional vigente, por lo que el derecho pasa a un segundo lugar. El caso excepcional, como ha enseñado Schmitt, es la demostración más elocuente de la esencia de la autoridad del Estado. Con esta intervención, las fuerzas armadas se apropian del concepto de soberanía y de la esfera política, recusando a los partidos y despolitizando a la sociedad, quebrantando al mismo tiempo los límites de la acción política.

En un contexto de violencia como el vivido en los años 70, los contendientes de uno y otro lado (la guerrilla y las fuerzas armadas) reducen la política a guerra[9]. La política va a significar, entonces, exclusión y «aniquilamiento físico» del enemigo que amenaza nuestra existencia. La guerra, dirá Schmitt, es el presupuesto de la política siempre presente como «posibilidad real». El campo de la política, por tanto, es el conflicto, y éste permite distinguir y reagrupar al «amigo» del «enemigo». La esencia del poder soberano será la «decisión»[10], y la decisión se transforma en el acto político supremo. El «decisionismo» schmittiano no hace otra cosa que destruir los límites fijados a la acción política.

Al transgredir los límites de la acción política, el Estado autoritario no respeta las libertades democráticas ni la integridad de las personas. Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza de estos límites? ¿Se trata de límites morales? ¿Quién contiene esos excesos?

Los derechos humanos simbolizan la referencia última de la sociedad. Cuando el poder no reconoce límites, la política pierde todo sentido de

[5] *Nicolás Tenzer,* La sociedad despolitizada. Ensayo sobre los fundamentos de la política, *Paidós, Buenos Aires, 1991, pág. 106.*

[6] *Nicolás Tenzer,* Ob. Cit., *pág. 110.*

[7] *Ángel Flisflich, «Derechos humanos, política y poder», en* La ética de la democracia, Ob. Cit.

[8] *Carl Schmitt,* Teología política, *Editorial Struhart, Bs As, 1985.*

[9] *Pietro Ingrao, «Contra la reducción de la política a guerra», en* Punto de vista, *n.º 20, Buenos Aires, 1984.*

[10] *Carl Schmitt,* Teología Política, Ob. Cit.

racionalidad. Pero los derechos humanos no representan únicamente un límite a las posibilidades de acción del Estado. Ellos contienen valores universales que se han convertido en máximas morales: la vida, la libertad, la seguridad. Las transgresiones que puedan sufrir no les hacen perder su validez. «Los derechos del hombre, dice Tenzer[11], sujetan a cada individuo a la moralidad, pues lo obligan a considerar al otro como un fin y no como un medio».

No fue la voluntad de los partidos políticos ni la decisión de la Iglesia quienes lograron imponer límites a los abusos del poder, como ocurrió, por ejemplo, en Chile, donde obtuvieron ciertos efectos neutralizadores, sino que fue la cara viviente de esas transgresiones, la conciencia ética de esas violaciones: los organismos de derechos humanos. En este escenario es posible, pues, montar una nueva relación entre los derechos humanos y la política. Aunque tales derechos nos informan de un hombre real hay en ellos una dimensión simbólica constitutiva de la sociedad política[12].

En ese nuevo escenario la lucha por los derechos del hombre interpela a los recurrentes fundamentos del orden autoritario. La afirmación de esos derechos acarrea la negación absoluta del autoritarismo: ambos términos resultan irreconciliables en cualquier ecuación política.

La acción de los organismos de derechos humanos en la Argentina contiene, entonces, un profundo sentido político, aunque carezcan de un programa de gobierno y no se propongan la conquista del poder. Los derechos que esos organismos reivindican son incompatibles con el régimen autoritario, ambos se excluyen mutuamente. Los contrastes de concepciones son elocuentes. La libertad aparece ahora como un principio fundamental de la política. Los derechos humanos son principios constitutivos de la libertad, y ésta es fuente de construcción de la política[13]. Sin libertad, escribía Arendt, la vida política está desprovista de sentido. «La *raison d'être* de la política es la libertad, y su campo de experiencia es la acción»[14]. Los derechos humanos, como se ha enfatizado, proporcionan en todo momento el marco dentro del cual se desenvuelve la acción política.

Además, los derechos del hombre son principios generadores de la democracia[15]. Estos derechos se asocian, pues, a la idea de libertad y a la idea de democracia. Ellos deben inspirar y asegurar las libertades democráticas: la libertad de expresión, de reunión, de asociación, de creencia, como la integridad de las personas y el bienestar de los ciudadanos, aunque no puedan garantizar su efectiva realización.

[11] *Nicolás Tenzer,* La sociedad despolitizada, Ob. Cit., *pág. 110.*

[12] *Claude Lefort,* L'invention démocratique, *Fayard, París 1981, pág. 70.*

[13] *Nicolás Tenzer,* Ob. Cit., *pág. 95.*

[14] *Hannah Arendt,* La crise de la culture (Qu'est'ce que la liberté), *Gallimard, París, 1972, pág. 190.*

[15] *Claude Lefort,* Ob. Cit., *pág. 70.*



La búsqueda de la sentencia de impunidad

El análisis de las proposiciones de los militares golpistas permiten hoy, a la distancia, mostrar tanto la incompletud de sus enunciados como las intenciones confusas y contradictorias de sus enunciadores. Ellos estaban, sin embargo, unidos sin fisuras por el solo objetivo de la lucha contra la subversión. Este fue el factor aglutinante y cohesionador de la institución militar, antes y después de reinstalada la democracia en 1983. Pero por encima del eje reagrupante, que estratégicamente concita la unidad de las fuerzas armadas, las divisiones se instalan desde el comienzo, perdurando y amplificándose con el correr del tiempo. En la discusión de las metas a corto y largo plazo los militares ven agravar sus antagonismos.

En la definición de tres momentos ubicamos el desarrollo del movimiento por los derechos humanos durante el régimen militar.

Primer momento

En los primeros años del gobierno militar el sector mayoritario de la dirigencia política (peronistas, radicales, demócratas cristianos, partido intransigente, movimiento de integración y desarrollo) no había logrado aún quebrantar la abulia que la ausencia de una política alternativa al poder militar le había provocado a fines de 1975. Las principales posiciones de una clase política desconcertada giraban en torno a la apertura de un compás de espera —esto es, a la expectativa de que los militares abrieran de nuevo el juego político para el desemboque electoral— y al sostenimiento de que el proceso militar no podía culminar en una salida exclusivamente castrense. El otro sector de la dirigencia —leal al golpismo— otorgaba un apoyo abierto y expreso al gobierno autoritario.

En este primer momento, que transcurre entre 1976 y 1978, caracterizado como el más duro de la represión, los dirigentes moderados de la oposición aceptan, en fin, por un tiempo que suponen no será muy prolongado, el silencio y la exclusión. Con ese proceder los partidos no buscan el aislamiento ni el fracaso del régimen militar. Así como no se deseaba el aislamiento interno tampoco se alentaba el externo. Se rechazaban, por ende, las denuncias sobre las violaciones de derechos humanos efectuadas en el exterior del país, las que eran calificadas como gestos de la nueva estrategia de las organizaciones subversivas. De tal manera a la salida de un encuentro con legisladores estadounidenses, el dirigente radical Antonio Tróccoli (actuando como portavoz del grupo argentino) manifestó que en las

conversaciones se habían señalado las acciones que ocurrían en el exterior, las que contribuían a presentar una imagen distorsionada de la Argentina[16].

Al día siguiente, los legisladores norteamericanos declaraban la necesidad de levantar la prohibición de la ayuda militar impuesta por el gobierno del presidente Carter al régimen *de facto* ante los supuestos agravios a los derechos humanos[17]. Grueso favor al autoritarismo militar de una clase política que, presurosa por no ser identificada con las denuncias de la «extrema izquierda», no encuentra el espacio propio que la diferencie tanto de esa posición como de la sostenida por los dictadores.

Un dato más que elocuente para mostrar el silencio de la mayoría de la clase dirigente en esta materia, en los primeros años del régimen militar. Una actitud similar fue asumida por la cúpula de la Iglesia Católica y por la generalidad de la dirigencia sindical.

En un contexto desolado nace, entonces, el movimiento por los derechos humanos, encarnado en la figura de sus militantes. El contenido de sus postulados es incompatible con los fundamentos del Estado autoritario. La consigna «aparición con vida» que gritan las Madres de Plaza de Mayo, junto a los otros organismos, crea un espacio político delimitado por el campo de los derechos humanos. Nace, precisamente, para abrir un dominio que estaba cerrado. En este sentido, el lugar de los derechos humanos coincide con el espacio público político. Este espacio podrá, después, al afirmarse, sobrevivir al movimiento que lo hizo nacer, sin por ello excluirlo. «La política, dirá Leis[18], como vida justa y buena tuvo que ir a buscar su voz al último rincón de lo privado», reconstruyéndose desde lo «biológico-ético».

Segundo momento

En un segundo momento, que situamos entre 1978 y 1981, la oposición política rompe su aislamiento, emerge de su reconocimiento con pronunciamientos y manifestaciones públicas, y comienza a disputar al Estado autoritario el uso exclusivo de la política. Lucha, entonces, por un espacio y cuestiona su exclusión del sistema decisional. Las coincidencias civiles se estructuran en este período —a medida que elevan la voz y endurecen las posiciones— tras los ejes siguientes: 1. participación política, 2. restablecimiento del Estado de derecho, 3. libertades políticas, 4. vigencia de los derechos humanos, 5. modificación de la política económica. Conviene aclarar que aunque se reclame el restablecimiento del Estado democrático, no se apuntan todavía fechas precisas ni se busca realmente discutir un calendario electoral.

[16] *La misión de legisladores de los partidos demócrata y republicano se entrevistó con políticos de los partidos radical, peronista, demócrata cristiano y de la Alianza Republicana Federal,* La Prensa, *19/8/77.*

[17] La Prensa, *20/8/77.*

[18] *Héctor Ricardo Leis, «El movimiento por los derechos humanos y el proceso de democratización política en la Argentina», en* Cuadernos de la Comuna, *n.º 12, Municipalidad de Puerto San Martín, Santa Fe.*

Paulatinamente, las declaraciones públicas de los dirigentes políticos se acrecientan en un universo que no puede dejar de contenerlos. El primer documento multipartidario en el que se solicita al gobierno militar una respuesta a los familiares de desaparecidos fue conocido a fines de 1978[19]. Las diferentes alocuciones que le suceden, con sus planteos democráticos, no dejan sin embargo de destacar el papel de las fuerzas armadas en la lucha contra la subversión. Hay una suerte de transición discursiva en el tema de los derechos humanos entre el silencio y los pronunciamientos abiertos, que pasa por una tímida defensa junto a la reivindicación antisubversiva.

En verdad, la sociedad ha comenzado a despertar con los críticos discursos de la clase política, pero fundamentalmente por la irresolución de los graves problemas que la afectan. La insatisfacción popular interpela, aún con languidez, los principios de legitimación del autoritarismo militar. Sin embargo, una despejada indiferencia se percibe todavía en la opinión pública frente al problema de los derechos humanos. Es lo que pudo constatarse con la visita al país, fruto de una larga presión externa, de la Comisión Internacional de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA en el mes de septiembre de 1979. Mientras el presidente Videla saludaba desde los balcones de la casa de gobierno a una manifestación que festejaba el triunfo en fútbol juvenil logrado en Japón, familiares de desaparecidos hacían largas filas ante la sede de la CIDH para formular sus denuncias.

¿Puede reaccionar una sociedad que parecía desconocer lo que estaba sucediendo ante sus propios ojos? Los medios de comunicación de masas, censurados y autocensurados, no contribuían naturalmente a ningún esclarecimiento[20]. Por el contrario, ciertos medios escritos desprestigiaban las actividades de la CIDH, a cuyos miembros tildaban de «inspectores»[21]. Tampoco fue muy esclarecedor de la conciencia argentina el aporte de ciertos partidos y de la Iglesia Católica. Tal vez esa sociedad quiso negar una realidad que no podía afrontar y tuvo por ello sentimientos vacilantes, dado que era imposible la negación absoluta a partir de testimonios personales, comentarios, que posibilitaban conocer en alguna medida las líneas de un plan sistemático de eliminación de un enemigo virtual o real. De esta manera, la conciencia ética argentina estuvo especialmente representada durante mucho tiempo por los organismos de derechos humanos.

La posición del poder militar en el tema de los derechos humanos fue unívoca desde el principio. En la Argentina del Proceso de Reorganización Nacional hubo, alegaban, una guerra no convencional enfrentada con toda decisión y vencida por las fuerzas armadas. Una guerra no buscada ni provocada. Las fuerzas armadas fueron convocadas en 1975 por el último gobierno constitucional[22] —aquí radica su demostración principal— para aniquilar las bandas armadas que pretendían llevar el país a su disolución.

[19] *Confluyen el partido peronista, el conservador popular, el intransigente, el socialista unificado, el socialista popular, el comunista y la democracia cristiana.* Clarín, *19/11/78. Texto completo.*

[20] *Después del golpe de Estado sólo dos periódicos mantienen una posición independiente.* La Opinión, *dirigida por Jacobo Timerman, quien fue secuestrado y posteriormente liberado, confiscándosele los bienes de su periódico, y el* Buenos Aires Herald, *que si bien apoya al régimen militar, critica la violación de los derechos humanos. Su director Robert Cox, amenazado de muerte, debió abandonar el país.*

[21] Carta Política, *«Variables de situación», n.° 71, octubre de 1979.*

[22] *Primero, mediante el Decreto 261 del 5/2/75, para aniquilar la guerrilla de Tucumán, y más tarde por el Decreto 2772, del 6/10/75, se extienden las operaciones a todo el país.*

Por eso, entendían que no podían eludir una responsabilidad que ponía en peligro la integridad del Estado nacional. Esta es la razón militar, fuente de legitimidad del gobierno, que no admite discrepancias.

En esta convicción, el general Viola aseguraba[23]: «Esta guerra, como todas, deja una secuela, tremendas heridas que el tiempo y solamente el tiempo puede restañar». Y afirmaba más adelante: «Lo peor no es perder la vida. Lo peor hubiera sido perder la guerra... Hemos cumplido nuestra misión». Para agregar en otros párrafos: «Debe entenderse que aquí no ha habido... violación alguna de los derechos humanos. Aquí ha habido guerra, violencia salvajemente desatada por el terrorismo». Y concluía: «Quiera el mundo entenderlo así y sepa ver esta verdad».

En 1980, el mismo general Viola pronuncia la sentencia de impunidad que iría a convertirse en la «ley de hierro» de las fuerzas armadas, pero que una sociedad en lucha por la libertad y la verdad no iría a respetar. Decía el ex Comandante en Jefe del ejército en aquella oportunidad[24]:

> Condición fundamental de ello es que las Fuerzas Armadas no admitirán la revisión de lo actuado contra el terrorismo. Para nuestro concepto ético, permitir que se enjuicie a quienes con honor y sacrificio han combatido para devolver la paz a los argentinos constituiría una traición y un agravio a la memoria de cuantos han caído víctimas de la acción terrorista.

Por otra parte, las fuerzas armadas tampoco aceptaban dar explicaciones sobre lo ocurrido en la «guerra sucia». Contrariando la tesis oficial de los «excesos» represivos (cometidos por bandas descontroladas o individuales) el general Santiago Riveros ubicaba las cosas en su lugar, en febrero de 1980: «Hicimos la guerra con la doctrina en la mano, con las órdenes escritas de los comandos superiores. Nunca necesitamos, como se nos acusa, de organismos paramilitares[25].

Un primer indicio reprobatorio del régimen militar, en el marco propicio de la visita de la CIDH, aparece en el documento peronista firmado por Deolindo Bittel: «El comportamiento de la autoridad militar... es francamente violatorio de los derechos humanos». Nunca hasta ahora se había avanzado tanto en la condena a las transgresiones[26].

Finalmente, el condenatorio informe de la CIDH, conocido en 1980, cerraba un importante capítulo de tan lacerante tema, pero no agotaba —más allá del valor de su condena moral— las expectativas de los familiares que exigían «aparición con vida» y «castigo a los culpables». Pero la comunidad internacional adelantaba un paso más en su condena a través del premio Nobel de la Paz de 1980, otorgado al argentino Adolfo Pérez Esquivel, lo que se interpreta como un claro reconocimiento al movimiento por los derechos humanos, del cual el mismo Esquivel formaba parte. A partir de estas circunstancias, ese movimiento queda legitimado frente a la sociedad,

[23] La Nación, *30/5/79. Discurso en el día del Ejército.*
[24] La Nación, *12/4/80.*
[25] La Nación, *18/2/80.*
[26] Clarín, *12/9/79.*



convirtiéndose en un referente válido y en un interlocutor ineludible del indescifrable enigma.

Tercer momento

El tercer momento, que transcurre entre 1981-1983, puede ser caracterizado como el de mayor trascendencia para el movimiento por los derechos del hombre. El gobierno de Roberto Viola permite un clima de distensión política y cultural, que redunda en una mayor libertad de expresión. El límite estaba dado por prohibición partidaria de organizar sus filas antes de la sanción del estatuto respectivo, y por la interdicción de preparar actos públicos en lugares abiertos. El cambio es observado en la profusión de declaraciones políticas y de la Iglesia Católica aludiendo expresamente a la violación de los derechos humanos, como en el reagrupamiento de la oposición en una instancia denominada «Multipartidaria».

Entre los constantes reclamos democráticos, las críticas punzantes a la política económica y una puerta abierta para las negociaciones, se mueve la estrategia de la dirigencia partidaria. Endurecen su posición cuando por primera vez hablan de dictadura en un documento partidario y amenazan con rever los actos del gobierno militar que comprometan la soberanía nacional[27]. El orden autoritario teme que las amenazas se puedan extender hasta llegar a la revisión de lo actuado en la lucha antisubversiva.

En 1982 la sociedad argentina parecía recobrarse después de un largo insomnio. Se resistía a tolerar prácticas y modelos autoritarios de convivencia social. Los organismos defensores de los derechos humanos aparecen en este clima como los principales referentes de la oposición antidictatorial, convocando marchas y petitorios masivos, que demuestran que el tema de los derechos humanos había trascendido el círculo de las familias afectadas. Los partidos son convocados y acompañan los actos multitudinarios organizados por este movimiento poco antes de las elecciones de octubre de 1983.

Luego de la derrota de Malvinas, en 1982, queda abierto el proceso de transición democrática en la Argentina. Los militares persiguen, en vano, imponer una salida concertada. En una situación de debilidad proponen acordar las pautas que regulen el proceso de disolución del orden autoritario. De esta forma, la Junta Militar enumera a mediados de noviembre los temas de la concertación entre los que figuran «la lucha contra el terrorismo» y el problema de los «desaparecidos»[28].

El orden autoritario se derrumba, entonces, en medio de una profunda crisis interna, desgastado y deteriorado por la acción de siete años de go-

[27] *El documento fue emitido con fecha 20/1/82, en* La propuesta de la Multipartidaria, *El Cid Editor, Buenos Aires, 1982.*

[28] La Nación, *12/11/82.*

bierno. Al fracaso político y económico se añade la derrota militar, única esfera de su exclusiva competencia. Los partidos opositores pueden, por esas circunstancias, escapar a la requerida concertación. El efecto Malvinas es doble: permite iniciar la transición democrática y facilita a las fuerzas políticas su rechazo a la concertación.

En definitiva, la transición democrática no se abre paso mediante un pacto. No hay transición pactada, pero tampoco hay ruptura total con el régimen anterior. Algunos elementos de éste van a continuar en el nuevo orden político. Y es aquí donde revela interés la hipótesis de «Pacto Postergado»[29], de un pacto diferido en el tiempo, que crea una situación no clausurada sino más bien suspendida. Los sacudones militares en tiempos de la democracia que derivan en las leyes de obediencia debida y punto final como en el indulto presidencial, pueden explicarse en clave de pacto postergado.

Antes de las elecciones, la Junta Militar pretende en un «documento final»[30], eludir las responsabilidades que emanan de las atrocidades cometidas por la institución. Expresamente se advierte «que la información y las explicaciones proporcionadas en este documento es todo cuanto las fuerzas armadas disponen para dar a conocer a la Nación sobre los resultados y consecuencias de la guerra contra la subversión». En este sentido, «las fuerzas armadas, por intermedio de la Junta Militar, asumen la cuota de responsabilidad histórica que les compete en el planeamiento y ejecución de las ideas». Señala, además, que la naturaleza de la guerra obligó a «adoptar procedimientos inéditos de lucha», los cuales no dejaron de constituir un «acto de servicio», sin dejar de «reconocer errores que pudieron haberse cometido en cumplimiento de la misión asignada».

La extensa declaración, resumida en sus aspectos cruciales, aspira a clausurar el tema de las responsabilidades frente a una sociedad que buscaba reconstruir un nuevo orden político en base a principios éticos. En la amplia repercusión del documento predominan las manifestaciones de disconformidad. El pronunciamiento de la Iglesia reconoce aspectos positivos, pero lo califica de «insuficiente»[31]. Sin duda, la respuesta más contundente provino de la marcha de los derechos humanos en repudio al informe oficial[32].

El segundo texto, ante la ausencia de pacto, con el cual los militares procuran preparar su retirada del gobierno, es la «Ley de Pacificación» o ley de autoamnistía[33]. En su artículo 1 se declaraban «extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982».

Con estos instrumentos legales las fuerzas armadas pronunciaban la anhelada sentencia de impunidad que impediría las temibles consecuencias por la violación de los derechos humanos. Pero la elaboración de una ley

[29] *La idea fue tomada de Hans Jürgen Phule,* El Cronista *(Cultural), 28/7/91.*

[30] La Nación, *29/4/83. Texto completo.*

[31] Clarín, *6/5/83.*

[32] Clarín, *21/5/83. El número de personas superó los 50.000.*

[33] La Nación, *24/9/83.*



de olvido dividió nuevamente a las fuerzas militares. Los «halcones» de una u otra fuerza no comprendían el sentido de la ley. La guerra contra la subversión era el único triunfo que podían exhibir, además de constituir el principio legitimante de la intervención militar. La sociedad, por el contrario, era deudora de un agradecimiento a la institución militar por haber erradicado aquel flagelo. Esto es lo que saldrá a luz, más tarde, en las sucesivas rebeliones militares, y es lo que constituirá el eje permanente de tensión en las filas de las fuerzas armadas, principalmente en el cuerpo del ejército.

El pacto postergado

El gobierno de Alfonsín emerge en 1983, ante los ojos de la mayoría, como la alternativa posible a un estado de retroceso y destrucción. Se buscaba una salida a la pequeñez y a la frustración del régimen militar. Siete años de dictadura militar habían sido suficientes. Las secuelas eran muchas: muertos, desaparecidos, atraso cultural, miseria, terror y destrucción de la economía. Un pueblo humillado y ofendido comenzaba a reanimarse y a caminar en la recomposición de un espacio democrático pluralista, como condición necesaria para que la sociedad pudiera reconquistar el respeto a sí misma luego de un tiempo prolongado de autoritarismo militar.

Así, en un primer paso los actos criminales cometidos por el orden autoritario debían ser juzgados. La decisión, emanada de un decreto presidencial, adquiría un doble significado: era, por un lado, una ruptura con el pasado autoritario y era, por el otro, un rechazo a la impunidad frente a la sistemática violación de los derechos del hombre. La determinación expresaba el sentimiento de una sociedad que ahora reprobaba las prácticas autoritarias y repudiaba las atrocidades cometidas por el gobierno de facto.

La sociedad argentina pudo comenzar el proceso de reconstrucción política porque, en buena medida, el Estado democrático se hizo cargo de los horrores y de las injusticias del período anterior que había sacudido sus fibras más íntimas. De otra manera, ese proceso hubiera sido diferente. A través del Poder Legislativo se derogó la ley de autoamnistía y mediante decretos del Poder Ejecutivo se creaba la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y se encomendaba al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas el juzgamiento de los miembros de las tres primeras juntas militares. Finalmente, fue la justicia civil (la Cámara Federal) la que debió avocarse al juzgamiento de esos delitos ante la inoperancia del Consejo Supremo que se negaba a cumplir su función.

El espacio de la sociedad civil fue sin duda el de la CONADEP[34]. Integrada por personalidades (de la cultura, la ciencia, los derechos humanos, de diversas órdenes religiosas, y del parlamento) y presidida por Ernesto Sábato, su labor consistió en reunir testimonios y pruebas de la violación de los derechos humanos como una contribución a la tarea del Poder Judicial. Su informe titulado *Nunca Más* (presentado como libro) y la emisión de un programa televisivo reflejando las investigaciones realizadas, conmovió a una sensibilizada sociedad. El «descenso al infierno», como Sábato calificara a la dolorosa tarea emprendida, promueve el más grande acto de toma de conciencia de una tremenda realidad.

Las fuerzas armadas, realmente, se retiraron en desorden. Pero esta sola condición no era suficiente para garantizar el proceso de transición del Estado autoritario al Estado democrático y mucho menos para imaginar una rápida continuación hacia el momento de la consolidación de la democracia. Las rebeliones militares de Semana Santa (abril 1987), de Monte Caseros (enero 1988) y Villa Martelli (diciembre 1988) reactualizaban una situación aún no resuelta: la búsqueda de la impunidad. Pero la intención va más allá: obtener el reconocimiento de la sociedad por lo actuado en la «guerra sucia». Ante aquellas amenazas, los ciudadanos y los partidos políticos revelan una lealtad al sistema democrático nunca hasta entonces practicada.

Nadie ignoraba en aquel momento el malestar que causaba en los medios castrenses el juzgamiento de sus hombres como la producción del informe de la CONADEP; igualmente nadie podía desconocer las presiones que se ejercían sobre el gobierno. Con la ruptura de la cadena de mandos, que originaba el descontrol de los cuadros medios, las fuerzas armadas atravesaron por una de sus peores crisis. Sin embargo, la cuestión que unificaba a la institución, superando divisiones internas reales, seguía siendo la misma: la irresponsabilidad penal.

La ley de «Punto Final» de fines de 1986 salía al cruce de las presiones y de la crisis militar. Preveía plazos exiguos (30 y 60 días) para denunciar hechos nuevos y para procesar a quienes no lo hubieran sido; cumplidos los mismos se extinguía la acción penal. Con posterioridad al levantamiento de Semana Santa se sanciona la ley de «obediencia debida», que presume que quienes participaron en la comisión de delitos lo hicieron en virtud del principio de obediencia debida, a excepción de Comandantes en Jefes, Jefes de Zona o Jefes de Fuerzas de Seguridad, que sí contaban con capacidad de decisión para la elaboración de las órdenes.

Casi un mes después del último alzamiento militar, se conoce en diciembre de 1990 la determinación del presidente Menem de indultar a los condenados de la dictadura. Un triunfo político, por cierto, del viejo régimen

[34] *Héctor R. Leis,* Ob. Cit., *pág. 16; e Isidoro Cheresky, «Notas sobre el futuro de la democracia», en* Creencias políticas, partidos y elecciones, *Cuaderno del Instituto de Investigaciones, Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A., 1991, pág. 31.*

autoritario. La sentencia de impunidad había sido dictada. El pacto de impunidad, que no es más que el segmento principal del pacto postergado, fue conquistado por la presión de la espada. Se percibía en la medida una afrenta para las víctimas, los familiares y la sociedad.

El indulto no deja de representar un peligro para el sistema democrático. Se corre el riesgo de que los ciudadanos pierdan la confianza en los dos pilares básicos del Estado de derecho: la justicia y la ley. Tampoco fue contemplada en aquella decisión la opinión contraria de la población al perdón presidencial, según se registra en la totalidad de las encuestas realizadas[35]. Dicha oposición fue ratificada en concentraciones masivas en todo el país (60.000 personas en Buenos Aires)[36], condenando la arbitrariedad de una medida que lesionaba la dignidad humana.

En la lógica del pacto postergado queda aún por completar otro pensamiento crucial de la demanda militar: la reformulación del papel de las fuerzas armadas en el sistema decisional del orden democrático. Este será sin duda otro desafío para la democracia argentina. Mientras tanto, y como una burla al decoro de la sociedad, el ex presidente *de facto* Videla exigía en un documento, al día siguiente de ser indultado, el «pleno desagravio institucional» para las fuerzas armadas[37]. Dos años más tarde, recorriendo heridas abiertas, el presidente Menem reivindica «integralmente» la lucha de las fuerzas armadas contra la subversión[38].

Nota final

Permitir la ruptura de los presupuestos que sirvieron de base a la creación del consenso social legitimante del orden democrático, con su derecho a la vida, a la paz, a la libertad y a la igualdad, sólo alentará la reconstitución del discurso de la muerte, el autoritarismo y la obediencia incondicional. El viejo adagio latino adquiere como nunca actualidad: *Fiat justitia, et Pereat Mundus.* ¿Puede reconstruirse un orden democrático si se priva a la sociedad de la noción de justicia? o ¿puede organizarse una sociedad democrática sobre la base de la impunidad? La sociedad argentina posee el talante y las energías suficientes para dar cuenta de los aspectos críticos de la vida social y política, como de sus posibilidades de transformación.

Finalmente prevaleció la lógica implacable de la *Realpolitik* frente a las demandas éticas de una sociedad, que mordía su impotencia arrastrada por un poder que había decidido por ella. Fue el triunfo de la razón de Estado. ¿Cómo ha vivido la sociedad argentina esa coacción?, ¿qué secuelas puede dejar en la vida democrática? Son cuestiones, por ahora, difíciles de discernir.

[35] Página 12, *30/12/90.*
[36] La Nación, *31/12/90.*
[37] Ámbito Financiero, *31/12/90.*
[38] Clarín, *5/11/92.*

El movimiento por los derechos humanos ha contribuido doblemente en la lucha contra las soluciones de fuerza. En la formación de un espacio público político, recuperando valores éticos, y en la construcción de un orden democrático, controvertiendo la voluntad de un poder ilimitado. Es cierto que hoy los organismos de ese movimiento han perdido el centro del escenario. Su recuperación será parte de la preservación del espacio que los derechos humanos deben ocupar en la preocupación de toda sociedad democrática. Sin derechos humanos reconocidos y protegidos no hay libertad ni democracia posible. Por eso, la sociedad argentina debe continuar manteniendo firme su convicción, por encima de las situaciones adversas, con respecto a que la única solución —no reñida con los principios éticos— a la transgresión de los derechos humanos se encuentra en la esfera de la justicia.

Hugo Quiroga



Universidad Nacional de Córdoba: mirada a través de los últimos veinte años

La escritura en torno a la Universidad de Córdoba de los últimos veinte años me lleva más allá de la obvia pero imprescindible periodización. Por cierto, la acotación de dos décadas, a la vez que traza el límite a la referencia, señala lo que hay todavía antes, aún elusiva o abusivamente y a lo que no tengo más remedio que recurrir. La mirada hacia atrás pone en riesgo aquello que Sartre llamaba la mala fe, o sea encontrar una cierta causalidad en los hechos leídos desde el presente, que puede transformar la reja de la mirada foucaultiana en una mirada entre rejas, presa de cierta razonabilidad narrativa: así que mi propósito me lleva a fluctuar y hacer de la óptica una panóptica, y acaso una microóptica lanzada desde el espacio de Filosofía y Humanidades, lugar de mi tránsito universitario. El tejido de recuerdos, testimonios y datos se ofrece como un sostén para dar al discurso ciertos apoyos que atraviesan la certidumbre ideológica desde donde hablo.

La Universidad de Córdoba está sostenida por su solo nombre en la tradición. La tradición no unívoca de lo monumental y de lo cotidiano, de la intelectualidad jesuítica y la historia del libro. Está fuertemente ligada a la ciudad, siendo casi tan antigua como ella misma. En este siglo su nombre evoca de inmediato los sucesos de la Reforma de 1918[1], de la rebelión contra la dictadura de Onganía que asesinó a Santiago Pampillón, del Cordobazo (en 1969), del Viborazo (en 1971), de las experiencias obreras de vanguardia. La disputa por los principios del movimiento del 18 que la proyectó hacia toda Latinoamérica y el mundo, marcó el siglo dividiendo las aguas y los espíritus entre pro y contra reforma.

Reforma Universitaria.

Pero voy a localizar mi reflexión y memoración en la década del 60. En la segunda parte de ella, más precisamente en 1966, año del golpe militar que se dio el nombre de Revolución Argentina, fue cuando inicié mi camino por los claustros universitarios. Asistí al derribo organizado de todos los postulados y prácticas de transformación que habían culminado en el período previo, consagrando su autonomía con fuerza de ley.

Para mi propia experiencia, este quiebre resultó una criba para el despliegue y puesta en acto de mi visión de mundo. El rito de pasaje al mundo adulto, sinónimo de ingreso a la universidad para las clases medias, de conquista de la emancipación familiar, intelectual, ideológica y de género (en el sentido de «gender» según el más avanzado discurso de lo femenino), se vio trastornado por este avatar de la represión política, por la censura impuesta al gesto y a la palabra, multiplicando entonces los frentes de ruptura necesarios. Recuerdo las normas expresas sobre la vestimenta, sobre el peinado y las buenas costumbres, la comisión de moralidad, la violencia de recibir la transmisión por parte de aquellos que como herencia usurpada habían obturado la ausencia forzosa de los expulsados. Ese casi lustro se me inscribió en cuerpo y alma, igual que a muchos de aquel tiempo, como una época de demandas, crecientes, cuantitativa y cualitativamente, de un tránsito irrenunciable hacia los objetivos de lucha por la recuperación de la autonomía de la institución universitaria obtenida un par de años antes.

El estudiantado se había convertido en un poder. Con algunas excepciones, el Otro a derribar en los claustros era el conjunto del cuerpo profesoral, objeto de la diatriba política fundada en el discurso de la sociedad más justa, que vendría al cabo, diseñada por nuestra práctica. Nuestros principales aliados en la universidad eran los no docentes, nos gobernábamos con cuerpos de delegados análogos a los de los gremios de vanguardia y, entre tanto, las mujeres inaugurábamos un espacio de participación para el género que se consolidaría luego, en la representación de mujeres en algunas instancias directivas y ejecutivas (vgr. decanato de Filosofía en 1973).

En el bienio 69-70 se instaló en el campo educativo una visión consensuada de permitir el ingreso de discursos para el tratamiento de una problemática de la educación, abriéndose así un tiempo de discusión de fundamentos y prácticas pedagógicas. En el período 70-73 (en el que concluí mi carrera de Letras Modernas y me inicié en la de Psicología), en este mismo campo la universidad asistía a la producción y proliferación de proyectos educativos elaborados en la Escuela de Ciencias de la Educación, que aportaba desde las fundaciones teóricas a la provisión metodológica y de aplicación a campañas de alfabetización en lo que se constituyó en un modelo de transferencia a la comunidad.

Aunque las llamadas ciencias tradicionales, «duras» y las unidades académicas correspondientes parecían gozar de la asepsia proveniente de su objeto, en el campo de los estudios de las ciencias naturales desde fines de los sesenta se había abierto paulatinamente un espacio para el discurso ecologista. En el ámbito tradicional de la facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales el ingreso de semejante perspectiva, hizo lugar asimismo a formas renovadas en la pedagogía de la transmisión y se inició un período de práctica extensiva a la comunidad.

Es así que podemos reconocer como dos tiempos, uno de reinserción desde la especificidad de la función de la universidad y otro, posterior, de borramiento de tal especificidad y confluencia como una fuerza política más en el conjunto de fuerzas que propendían al cambio de estructuras sociales. Primero la universidad, la «Casa de Trejo», monumento sordo y monológico, devenido academia de marfil de espaldas al pulso de la sociedad, parecía asistir a la agonía de su aislamiento: ahora era reinscripta, primero, desde la producción de discursos específicos desde campos varios del saber transferidos al seno de la sociedad. Después, violentamente, en forma de acción política. Teníamos tareas importantes que cumplir en aquel tiempo épico: no queríamos simplemente estudiar y leer la historia, queríamos hacerla. Los géneros perdían también importancia en su especificidad, por cuanto mujeres y varones éramos legitimados de conjunto por el propósito común de la transformación. La universidad intervenida devino así universidad interviniente en el caldero de la protesta social. El gremio docente, por entonces, logró consolidarse y fortalecerse, presentando una cohesión inédita. Son éstos los puntos claves de un marco sociopolítico donde me desarrollé como sujeto universitario.

Mi recorrido fue delineándose entonces entre la vicisitud política y el propósito de emancipación personal y subjetiva; los proyectos personales se mezclaban con los políticos, el crecimiento era crecimiento en lucha: los años de la recién inaugurada alianza obrero estudiantil, habían recortado el espacio universitario en un sitio de combate, encarnado en nuestra voz, nuestro ademán. La celebración del compromiso político, tenía un carácter erótico, casi dionisíaco.

Al menos los ámbitos de Humanidades y Arte fueron profundizándose como espacios tácticos recuperados y reservados para la estrategia general del poder político revolucionario: Desde la universidad haríamos la revolución, cambiaríamos la sociedad aliados a las fuerzas obreras y populares, tal como lo habíamos practicado en el Cordobazo.

En 1973, con la reconquista de la democracia, fundada en las luchas de los sindicatos clasistas a los que se aliaron los estudiantes y sectores im-

portantes de la población de Córdoba (pienso en la experiencia de SITRAC/SITRAM, sindicatos de la industria automotriz, en Agustín Tosco[2] y el Sindicato de Luz y Fuerza), la asunción del poder político de la universidad por parte de las nuevas izquierdas en 1973 dio impulso a la profundización de esa tendencia. Las unidades académicas más radicalizadas fueron Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, Asistencia Social, Ciencias de la Información y Arquitectura. La propuesta de transformación pedagógica que mencioné antes, cristalizó en la puesta en práctica de los talleres totales, forma de transmisión no autoritaria, más bien comunitaria y deconstructiva e interdisciplinaria preocupada por la contextualización del saber y de la institución. Ésta era la propuesta desde el claustro docente para aportar al cambio y posibilitando el acceso a los principios del materialismo histórico. Este viraje se constituía en una muestra de la culminación del proceso legitimador de las ciencias humanas y sociales (ascenso de las ciencias humanas y sociales en el campo legítimo de la universidad) iniciado en la década anterior y al amparo de los proyectos liberadores de la sociedad.

Es así como el vendaval político comenzó a arrasar con toda especificidad, tautologizándose el discurso: era mucho más importante conocer las formas de estructuración, desarrollo y consolidación del capitalismo, y su explotación del hombre por el hombre para poder derrotarlo, que internarse en las cuestiones de la matemática, de la crítica literaria o del derecho. Todo el mundo leía a Althusser y a Marta Harnecker. Y era natural que así fuera. La urgencia por un mundo nuevo y un hombre nuevo desdibujaba la herencia de la tradición académica, de los patrimonios de la cultura acuñados por la burguesía a quien había que derribar. Las cosmogonía tomaba el lugar del relato particular. La teoría política, la crítica de la ideología, que habían sostenido justamente el proyecto de recontextualización de la universidad desde los varios campos del saber, comenzó a desplazar los contenidos específicos del discurso de cada disciplina, sea que se tratara de la crítica literaria, de las ciencias sociales o del psicoanálisis. No había lugar para la convivencia discursiva, sólo alterización e imperioso designio de la sustitución del discurso del otro. Y más allá del perfilamiento de un discurso político independiente que había empezado a instalarse como respuesta a las demandas nuevas de la sociedad, y que se discriminaba de la retórica de los grupos y sectores tradicionales y sus partidos, una fuerza centrípeta y unificadora, un viento hacia adentro de aquellos mismos grupos atraía al independentismo a ingresar en la disciplina estructurada de las organizaciones, tanto a las que apostaban a la liberación por distintas vías de lucha armada, como a las que se reclinaban en el levantamiento popular progresivo. Y los estudiantes estábamos ahí, esperando la oferta, esperando al protagonismo en todo lo que veíamos como la cons-

[2] *Dirigente obrero cordobés del gremio de Luz y Fuerza.*

trucción de una historia Otra. Entre esas opciones —parecía que no había otras— circulaban nuestras posibilidades de elegir, de hacer coincidir los deseos de transformación radical con las líneas expresas de las diferentes organizaciones. No era fácil sustraerse a la potencia del llamado a engrosar filas de ejércitos o de grupos masivos. Creíamos que á casi nadie se le ocurría no partipar políticamente en «algo», fuera cual fuere la posición en el espectro de posibilidades. La moderación era mala palabra. Así, paulatinamente, el disenso, aquel derecho por el que habíamos protestado, contestado, y luchado, se escuchaba como expresión burguesa, o de atraso ideológico. Para mí el dilema era cómo plantear el disenso en formas no militarizadas sin caer en la sospecha de ser burguesa o contrarrevolucionaria, o anarquista. Cómo suscribir creíblemente a los ideales de la revolución sin celebrar el culto de la muerte.

Y ese diálogo que luchábamos por instalar entre universidad y sociedad, devino por fin palabra monádica investida de la ideología revolucionaria, palabra arrogante y unificadora, que borraba la diferencia; porque insertar la universidad en la sociedad significaba politizarla en el sentido general de la política del país, y de la geopolítica mundial. Dependencia institucional presa del discurso emancipatorio, dimos alguna otra vuelta a la tuerca de la permutación.

En septiembre de 1973 practicamos la resistencia solidaria con el pueblo de Salvador Allende víctima del pinochetazo: la escuela de Ciencias de la Información había montado un operativo de contrainformación en apoyo a la Unidad Popular. Solidaridad era un significante común en el discurso universitario. La permeabilidad universitaria al pulso político nacional e internacional alcanzó su apogeo. Así adquiríamos el temple para confrontar y enfrentar cualquier lucha, en la regla de juego de autoridad y antiautoritarismo, a la manera de los estudiantes europeos. Pero no nos salvó del diezmo iniciado en 1974, con el navarrazo que derribó el gobierno de Obregón Cano instalando en la Universidad de Córdoba una intervención siniestra, prólogo de las atrocidades de las tres «A» y de lo que instauró después el Proceso de Reconstrucción Nacional (PRN). El objetivo de la represión/restauración se localizó en todas partes y se especializó en las áreas de las ciencias sociales, bruja favorita de la caza de los inquisidores.

Lo que me parece destacable es que, si bien el discurso general sociopolítico había enraizado profundamente en los claustros, desde donde se fundaba esta cultura de izquierdas, novedosa en sus formas y efectos, en todos sus estamentos, especialmente, lo reitero, en las unidades de Humanidades, Artes, y Ciencias Sociales, el grado de exposición a la destructividad del PRN fue total: la politización, la certeza de lograr conquistar el poder para la construcción de una sociedad mejor, no nos protegió a los docentes ni

a los estudiantes del diezmo maligno de la represión. Pero hay que decir por un lado que la exacerbación del discurso político operado sobre todo a partir de 1973 fue produciendo una separación entre los portavoces del discurso revolucionario y las bases, la cultura de izquierda se fue reduciendo a un monólogo de élite, que consideraba que las cuestiones de pluralidad de ideas, de las libertades públicas, en fin, de la democracia, eran temas burgueses y por lo tanto contingentes, quedando las vanguardias armadas aisladas, otra vez arrojando a la universidad fuera de un contexto social que asistía mitad perplejo y mitad atemorizado a la lucha polarizada en dos o tres ejércitos.

De la cosmogonía a la cosmoagonía

Como se ve, toda palabra sobre el pasado universitario es palabra sobre la barbarie contra la universidad, sobre lo que hubo y sobre lo que quedó después de ser arrasada; ya se sabe que en cada embate del autoritarismo político la universidad era instalada en la mira de las restauraciones y de los operativos de limpieza de producción auténtica de pensamiento. El apogeo de la destrucción física e intelectual se alcanzó entre 1976 y 1982. No bastaba con excluir los discursos progresistas, había que destruir los seres que los sostenían y aun muertos, había que desintegrar los cuerpos para que no quedara nada de aquellas ideas. En ese sentido, Córdoba, constituyó un lugar de las persecuciones donde se practicó la ejemplaridad del castigo, con cierres de unidades académicas, como ocurrió con la Escuela de Sociología, o con supresión de carreras, como las de teatro y cine, con el consiguiente reciclado curricular de la Facultad de Filosofía y Humanidades, intervenida por un mayor del ejército, siendo reeducada en los principios del *Opus Dei*, y entrenada en la producción de sostén ideológico del Comando del III Cuerpo de Ejército.

Tras la intervención, los estudiantes de la Facultad habían sido convocados en masa por el mayor y un estrecho colaborador docente, y se les leyó una lista de nombres de alumnos y profesores involucrados en el delito de la subversión, instándoles a que dieran información, a espiar y a delatar. Las clases se daban por la mañana temprano, cuando todavía estaba oscuro, se tomaba rígidamente asistencia, se intimidaba y se sometía a los estudiantes a padecimientos intelectuales de todo tipo y cundía el miedo ante la presencia cierta y constante de espías y delatores que operaban para toda clase de servicios de seguridad. Los profesores se repartían entre los que colaboraban abiertamente, los que eran tibios y toleraban la situación, los que no estaban de acuerdo pero pensaban que valía la pena que-

darse a hacer lo suyo, que consideraban que estaba bien. El estudiantado era un enemigo potencial al que había que controlar, hablarle poco y escucharle menos. La relación no existía, el discurso era absolutamente unilateral.

Sin embargo en el FAMAF, para dar un ejemplo, la posición de los docentes era diferente; habiendo sufrido la disgregación del 66, que significara un despoblamiento notable del cuerpo profesoral, ahora se trataba, al menos entre los matemáticos, de «salvar lo que se pueda» y «no abandonar los puestos». Pero nadie hablaba de la situación, cada uno se había sumergido en su área específica del saber, tratando de progresar individualmente, haciendo carrera, buscando doctorados en el exterior. Entre los estudiantes de esa facultad se cuentan trece desaparecidos, se puede ver en una placa recordatoria en una de sus paredes.

La mordaza y la venda, instrumentos de la represión del cuerpo fueron alegoría de la represión del espíritu y de las ideas. La universidad toda se había convertido en botín de caza y de guerra, pero sobre todo se codiciaban aquellos sitios donde podían producirse ideas, ideas otras que no fuesen las del «espíritu de la nación» consignadas en el acta fundacional del Proceso de Reorganización Nacional.

Prácticas obscenas dominaban el espectro universitario: en el campo de la filosofía se realizaron auspiciadas por la Facultad varias jornadas y congresos que llevaban por el ejemplo el título «La Libertad», «La Verdad», «La Virtud», homólogos del mundial del fútbol.

Mientras, toda la inteligencia universitaria y no universitaria se desintegró en fragmentos cuyos destinos son hoy conocidos o fáciles de inferir: la muerte, la desaparición, la cárcel, la práctica de catacumbas en el exilio interior, el exilio exterior. Mi apartamiento drástico de los claustros, primero por un gesto reflejo ante los discursos políticos metonimizados en el autoritarismo, después por mano directa de la represión parapolicial me hizo transitar por las cuatro últimas maneras de la expulsión. Y las cosas que pasaron en mi ausencia las leí en publicaciones europeas, o me las contaron otros de mi condición, y así fuimos reconstruyendo el horror, tanto en el destierro como a mi vuelta, que tuvo lugar a fines de 1986.

La nueva redemocratización de la universidad que empezó en 1983-1984, fue en Córdoba como volver a hacer andar una película detenida en un fotograma. Al menos, ésa fue la ilusión de muchos de los pocos que habían quedado o vuelto para reintegrarse a los claustros. Las paredes volvían a llenarse de leyendas, los estudiantes volvían a protestar contra la enseñanza «teledirigida», y a luchar por relaciones diferentes, tanto de los vínculos entre sus pares, rotos o desintegrados en la fragmentación de los ciclos básicos, como de la relación con los profesores.

Desde el Rectorado se produjo una resolución por la que se reincorporaron todos los echados por la dictadura, congelándose a su disposición los puestos de trabajo, hasta que pudieran reintegrarse y legalizarse en concursos de oposición. Éste es un caso único entre todas las universidades nacionales. Los estudiantes comenzaron a trabajar por la recuperación de los centros. Pero en esta época, la participación era rala. Aquellos militantes que retomaron la tarea abandonada a la fuerza en 1976 hallaban un entorno empobrecido de participación, los interlocutores habían mermado en forma alarmante, la mirada de los más era entre azorada e indiferente. Es que sólo una de las películas argentinas se había detenido. Otras habían seguido su proyección, y parte de la gente se había desplazado en cuerpo e ideas hacia otros rumbos.

No obstante, cabía la palabra de la reivindicación, reparatoria, recuperatoria de la conciencia por los derechos humanos y las libertades públicas. En la Facultad de Filosofía fue creada una Cátedra de Derechos Humanos. En el campo de los proyectos pedagógicos bullían las propuestas fundadas en los discursos ideológicos de los setenta, en medio de la costernación por los huecos en los anaqueles de las bibliotecas universitarias. Creo que en muchos casos, la euforia ideológica, era la euforia estertorizada del que agoniza. ¿Cómo trazar un discurso otro, entre la nostalgia de la cosmogonía y la indiferencia del escepticismo? La Universidad en todas sus unidades académicas se dio reglas y plazos para su normalización, con altibajos temporales y morales, se sustanciaron concursos públicos de oposición empezándose a vivir un clima de legalidad y legitimidad académica, para algunos completamente desconocido hasta entonces, para otros no muy deseables, y para otros más haciendo de derecho algunas situaciones de hecho heredadas de la dictadura. También se reelaboraron las currícula de las carreras, recuperando contenidos que habían sido totalmente censurados e incorporando asimismo discursos nuevos. En 1989 el Honorable Consejo Superior de la universidad produjo una declaración contra el indulto a los comandantes, líderes del genocidio.

Lo que me parece interesante es que a la hora de recuperar institucionalmente la universidad, para la democracia, se tomaron resoluciones políticas justamente con un criterio reparatorio. Pero la urgencia de lo político obturó las necesidades específicamente académicas tiñendo las primeras gestiones y decisiones de una falta de idoneidad universitaria específica.

Por esos tiempos empezaban a arraigarse las propuestas del liberalismo universitario, nacido en la ideología pragmático-tecnocrática de los años del Proceso. Entre el viejo discurso nostálgico de izquierdas y el pasotismo generalizado, esas propuestas prendieron especialmente en algunos sectores de la masa estudiantel, y también del cuerpo profesoral, haciéndoles



ganar posiciones importantes en el espectro de las organizaciones políticas del estudiantado. Pero esto también puede circunscribirse a un período. Por esos tiempos asimismo la pauperización presupuestaria había empezado a sumir a los asalariados universitarios en un estado de miseria grave, afín al de toda la docencia argentina. Esto fue contestado con huelgas varias y prolongadas, cuya ejecución puso en evidencia la disgregación del cuerpo docente, jaqueado por la historia pasada y la falta de perspectivas futuras. Los profesores aparecíamos aislados, como enemigos de los estudiantes, como enemigos de la universidad, sin poder configurar una fuerza real en condiciones de exigir y obtener mejoras a nuestras demandas. También las huelgas de los no docentes contribuyeron al panorama general de deterioro. La política de lo universitario parecía reducirse al mero disgusto por la falta de presupuesto, planeada desde el gobierno central y ligada a un plan económico general. Fue entonces, en el 88 y en el 89 donde empezaron tímidamente las discusiones en torno al aprovechamiento de recursos humanos y materiales de este espacio público que es la universidad. La matrícula había sufrido una expansión explosiva y hubo que instrumentar tres turnos de dictados de clases para dar abasto a la demanda. Pero los recursos materiales habían permanecido iguales o habían disminuido. Así que también el ingreso, comenzó a ser puesto en cuestión. Era muy difícil sostener una posición aparte de las consignas reivindicatorias de las agrupaciones políticas, cuyo proyecto no se discriminaba —ni se discrimina— del proyecto de los partidos rectores. En cierto modo se reproducía la opción falsa entre lo estatal y lo privado, que había comenzado a dominar la escena nacional. El cruce de justificativos falsos y explicaciones falaces ponía marco a la situación: de un lado los docentes explicaban su poco apego al trabajo, su desfallecimiento, los bajos salarios. Esto es indiscutible. Pero este argumento fue también usado para sostener la mediocridad. De otro lado el estado se sacudía (y aún lo hace) la responsabilidad de financiar la universidad dignamente, pagando bien a los profesores, con el argumento de que los profesores carecían de apego al trabajo. Como siempre, las explicaciones generales, si bien son ciertas no dan cuenta de lo particular. En esos avatares transcurrieron las dos hiperinflaciones, sobrevino el desinterés oficial por el destino de las universidades librando a cada una a su suerte y a su capacidad de administrarse. Muchos profesores desertaron en masa. Muchos estudiantes también. Más tarde y hasta el presente, la población estudiantil se repartió en las expresiones políticas análogas al bipartidismo nacional, con algunas excepciones aisladas. Del lado de los docentes se refrendó esta distribución, apostándose mayoritariamente a una gestión radical por un segundo período que es el vigente actualmente. Las prácticas democráticas van construyendo lentamente su

tradición en los claustros, aun cuando la crisis de representatividad también nos atraviesa. Pero apostamos a esas formas mientras se generan otras para participar en la marcha de la sociedad. Hoy la Universidad Nacional de Córdoba está arancelada, tomando una delantera discutida en el país. (Hay una sola unidad académica que no paga la contribución estudiantil.) El actual gobierno de la UNC tiene planes de reestructuración y mejoramiento del ámbito académico, algunos ya en ejecución. Tiene planes para una universidad «de la nación». Claro que existen varios modelos de nación. El discurso oficial es ejecutivo, un tanto pragmático, por momentos liberal, pero sobre todo optimista. El rector de la Universidad de Córdoba es un sociólgo. Esto da ciertas esperanzas a las Ciencias Sociales, postradas desde el último golpe militar. Creo pertinente echar un vistazo al saber sobre lo social desde el ámbito universitario.

Tras el derrumbe del país a manos de la dictadura militar se derrumbó consiguientemente el cuerpo de las ciencias sociales y humanas, y a partir del retorno democrático, recomenzó una preocupación por pensar la sociedad, necesitada de una producción teórica renovada, y de científicos que produjeran interpretaciones válidas y pertinentes al momento y al estado del cuerpo social. Hay que recordar que cuando se clausuró la Escuela de Sociología, se levantó una tapia en el aula donde funcionaban las clases. Así desapareció la sociología como disciplina universitaria, y aún hoy la escuela no ha sido reabierta. El símbolo de la tapia se proyectó no sólo sobre la Sociología como ciencia particular sino que además fue emblema del borramiento de todo pensamiento y formación en lo humano y social en general. Se puede decir actualmente que las ciencias sociales no ofrecen un panorama de reconstrucción, si bien se notan impulsos concretos en áreas diversas, como por ejemplo la puesta en marcha de maestrías en disciplinas como la Sociosemiótica o las Relaciones Internacionales. Para poder dar una idea de la distribución de la actividad en torno a las distintas disciplinas, remito a los cuadros ilustrativos del apéndice, sobre los centros de investigaciones en ciencias sociales que se crearon a partir de la recuperación democrática (ver apéndice).

Del discurso desregulado a la palabra ética

Mi retorno a la universidad no fue una experiencia de alegría. Más bien estuvo rodeada de desconfianza, de miedo, de cierto pesimismo. No conocía a la mayoría de los profesores de mi generación. A los viejos los conocía demasiado bien y me había dispuesto a convivir con todos, acatando las reglas del juego del pluralismo democrático. Era como salir de una



convalecencia larga y aprender de nuevo las cosas primarias de las relaciones entre colegas, con los alumnos, con los no docentes. Las perforaciones de la trama social se traducían, en la universidad, en la exacerbación de las rivalidades, en la lucha casi despiadada por ascender posiciones, en la apuesta individual.

Vista como estructura institucional la Universidad Nacional de Córdoba de hoy parece estar reorganizada, ordenada, orientada en una planificación. En su práctica académica se puede decir que el pragmatismo es moneda corriente en los claustros. Y la actividad en las cátedras transcurre en aislamiento monológico. Muchas se aferran a antiguos puntos de vista escolásticos y escolares, apostando a la erudición más que a la interconexión. Otras tantas exacerban la experticia orientada a la demanda del mercado. La caída de las cosmogonías ha servido de excusa para cerrar los ojos a las partes desagradables de la sociedad: pobreza, hambre, analfabetismo, desamparo, desigualdades, iniquidades, que parecen ser del orden de la fatalidad. Un cierto cinismo funda las posiciones individuales. Pero esa tendencia general no da cuenta de las peculiaridades, del ámbito de lo particular donde se gesta un pensamiento más justo. Desde donde se piensa por ejemplo el lugar de la mujer, dentro y fuera de la universidad. El lugar de las ideas para poder construir una sociedad más equitativa. Allí es donde me he encontrado con otros con los que ejercito mi reflexión actual y contemporánea. Como universitaria de una generación intermedia, sujeto de una historia contradictoria, oximorónica, que ha de ser compartida. Como sujeto pensante ocupando un lugar en el discurso intelectual, y también un lugar de autoridad que se registra tanto en el orden de la jerarquía institucional como en la ejecución aquellas prácticas que traspasan lo individual y que están involucradas en la ética de la transmisión y trascendencia hacia otros sujetos particulares. Y esa manera de estar en el mundo en general y en el mundo universitario en particular me demanda desde mi lugar sostener una consistencia de palabra y acto, frente al discurso desregulado de la preeminencia de lo materialmente útil, de lo rentable, que pone en retroceso otros discursos. He tenido varias agradables sorpresas. El denostado crecimiento de la matrícula en carreras humanísticas (cine, teatro, comunicación) marca también una tendencia, una intención. Comprobé que los jóvenes, al menos aquellos estudiantes de la carrera de Letras, no son por lo general ni indiferentes, ni escépticos, ni desinteresados, ni hedonistas, como reza el prejuicio y el estereotipo. Son diferentes.

Mi apuesta contemporánea a la operación diría deconstructiva de las certezas previas, tanto de la cosmogonía social como de las categorías de las disciplinas literarias me pone ciertamente a prueba frente a mis pares y

mis alumnos. Entonces sostener la reflexión y una producción sobre la cultura y la literatura hace objeto en mi discurrir. Sostener la búsqueda de una verdad entre otras, con el oído afinado y atento a la polifonía social. Y así liberar la mirada de las rejas del prejuicio.

Agradezco la información generosa que me proporcionaron Humberto Alagia, Mario Bomheker, Carlota Carriazo, Gloria Edelstein, Ana Falú, Patricia Morey, Víctor Rodríguez, Carolina Scotto, Gustavo Veneciano, Marcela Zadoff.

Susana Romano Sued





La proyección cultural del psicoanálisis argentino

I

Un día de octubre de 1921, según nos relata Elisabeth Roudinesco en su historia del psicoanálisis francés, André Breton golpea a la puerta del consultorio de Freud, excitado por la idea de un encuentro con el creador de la psicología del inconsciente cuya obra había seguido sólo con retraso en sus traducciones francesas. El encuentro resulta decepcionante para Breton, ya que Freud no muestra interés alguno por sus ideas, a pesar de los muchos puntos en común entre ambos hombres: Breton llega a la literatura desde la medicina y la psiquiatría y busca en el eminente psicoanalista mayores fundamentaciones para su poética, que explora las maravillas del automatismo mediante el cual el inconsciente se expresa sin restricciones racionales. La indiferencia de Freud frente a Breton surge, según Roudinesco, de una ignorancia sobre los proyectos ideológicos de la vanguardia literaria, que por su interés en lo onírico y en la escritura automática da lugar a una de las dos principales vías de penetración del psicoanálisis en la cultura francesa. La otra vía, médica y científica, sin embargo, le preocupa a Freud más que la literaria, ya que ella parece ocluida en el país galo debido al fuerte prejuicio contra todo lo que llegue en lengua alemana. No sin razones, Freud teme que un acercamiento a la bohemia literaria, que idealiza los procesos inconscientes pero que proclama la destrucción de la cultura oficial, resulte poco beneficiosa al psicoanálisis para penetrar en el ámbito cartesiano y racionalista de la psiquiatría francesa donde, además, debe luchar —en traducciones lingüística y culturalmente desconfiables— por la primacía de sus ideas frente a las de Pierre Janet y sus discípulos.

El episodio entre Breton y Freud es sintomático de una ambivalencia repetitiva del movimiento psicoanalítico respecto del estatus propio del psicoanálisis en la cultura moderna. Freud proclamaba su validez como una disciplina científica (y por lo tanto universal) y se mostraba preocupado porque no cayera en una concepción de vida, una *Weltanschauung*, para peor germana y en su vertiente judía. Pero, al mismo tiempo, bajo la expresión dudosa de «psicoanálisis aplicado», Freud apoyaba una forma de acercamiento a los fenómenos culturales e históricos que iba mucho más allá del campo restringido del estudio del inconsciente mediante las técnicas desarrolladas en la relación con los pacientes en un consultorio privado. Esa ambivalencia se expresaba, entre otras cosas, en el debate sobre el análisis profano, defendido fervorosamente por Freud frente a las autoridades vienesas cuando los médicos denunciaron a su discípulo Theodor Reik por ejercicio ilegal de la profesión. En efecto, el análisis profano abría las puertas del movimiento psicoanalítico a personas con formación humanista y literaria que se volcarían con mayor naturalidad al estudio de los fenómenos culturales y harían del psicoanálisis una disciplina más cercana al campo literario que al científico.

II

Esos dos proyectos del movimiento psicoanalítico internacional convivían dentro de la Asociación Psicoanalítica Argentina el primer día de su fundación oficial, en 1942. Uno, de corte humanista, se acercaba, en su interés por la locura, a la poesía, la filosofía y la política. En esa versión, el psiquismo tenía que ver con el alma. El otro era de corte clínico, reconocía su parentesco inmediato con la medicina, sus certezas se dirigían a la concepción de la neurosis y el psiquismo del que hablaba se alojaba en la unidad mente-cuerpo. El proyecto humanista tenía sus antecedentes inmediatos en el clima político polarizado anterior a la guerra y en las obras más especulativas que Freud escribió en los años treinta. Sus raíces decimonónicas estaban en el hospicio y en la especulación laica sobre el pensamiento alterado en la locura, ya vista como un malestar de la sociedad tanto como del individuo. El proyecto clínico prosperaba dentro del vínculo dilemático con la medicina: incorporación, especialización o disciplina autónoma, alternativas referenciadas al campo dibujado por los hombres de blanco para aliviar el sufrimiento humano. Este proyecto se profesionalizaba con mayores certezas que aquél, apto en apariencias para todo tipo de diletantismo intelectual. La primera hora de la APA admitía activamente el psicoanálisis francamante *amateur*, pero ya en su segunda hora ésta pre-



firió la profesionalización. Ella requería de una escuela, el Instituto que toda asociación creaba y cuyos egresados, y sólo a ellos, incorporaba como miembros. El psicoanálisis humanista, aunque valorado, era mucho más difícil de codificar y enseñar. El psicoanálisis clínico, además, exigía una dedicación exclusiva, dejando poco espacio para los discursos que se salieran del ámbito más estrecho de la práctica clínica y los trabajos científicos derivados de ella.

Por razones de la historia occidental del quejumbroso mundo de la entreguerra, el alma era exorcizada en alemán, mientras que la mente respondía mejor al inglés, con creciente acento norteamericano. Bettelheim lo dijo bien: la traducción de Strachey al inglés —que se convirtió en la presentación estandarizada de la obra freudiana— difundió un Freud medicalizado que, gracias al triunfo bélico y económico de los Estados Unidos en los años cuarenta, impuso la victoria de la mente por sobre el alma al lector psicoanalítico medio que no tenía acceso directo al idioma de Freud. Por esa vía el psicoanálisis en inglés —el de Anna Freud y sobre todo en la Argentina el de Melanie Klein, ambas radicadas en Londres— pasó por ser el lenguaje del psicoanálisis universalizado y por lo tanto aquél en el que se manifestaba el proyecto profesionalizante en la Argentina, a pesar de la preexistencia de una defectuosa traducción castellana.

No había una versión única de cada proyecto en el pequeño grupo originario del psicoanálisis argentino. Para algunos, como Pichon-Rivière, el proyecto humanista implicaba una postura laica y cosmopolita, con una simpatía clara por las ideas de la izquierda intelectual y por lo tanto en debate con el marxismo, mientras que para otros, como Celes Cárcamo, aquél era menos politizado, no excluía los valores judeocristianos y permitía acercarse al pasado cultural hispánico o precolombino con cierta reverencia. Los dos proyectos, además, a menudo convergían en el mismo individuo. Sin embargo, se desarrolló rápidamente una especie de división del trabajo por la cual Pichon-Rivière fue el vocero más audaz y consistente del proyecto humanista, en su caso vinculado con sus posturas anárquicas y su interés vital por la literatura fantástica, mientras que su más cercano colaborador y amigo íntimo de los años iniciales, Arnaldo Rascovsky, encarrilló sus esfuerzos en la dirección del proyecto profesionalizante centrado en ese momento en la medicina psicosomática. Pichon recogía una tradición de la praxis psiquiátrica, localizada en los hospicios y por lo tanto cercana al Estado, a la política y a una realidad social cruel que se manifestaba en la locura de los desamparados. Rascovsky, en cambio, expresaba las preocupaciones de una práctica terapéutica y de un estilo de investigación asociados indisolublemente a la clínica médica, cuyo centro de acción era el consultorio privado para las nuevas clases medias. El analista que le ense-

ñó el oficio a ambos y los introdujo formalmente en el campo psicoanalítico, el español Ángel Garma, era portador de ambas tradiciones. Había recibido su entrenamiento psiquiátrico y psicoanalítico en la escuela de Berlín en los años veinte, cuando ella representaba la vertiente más disciplinada y profesionalizada del movimiento psicoanalítico, pero lo había hecho junto con Theodor Reik, aquel analista profano vienés defendido por Freud. Proveniente de la literatura, Reik había dedicado sus primeros estudios a la obra de Flaubert y sus trabajos más profundos al análisis de la religión. El primer libro importante de Garma, el texto sobre el análisis de los sueños publicado poco después de llegar a la Argentina, refleja bien su formación e intereses literarios que sin duda transmitió a sus discípulos más destacados de ese momento, Pichon-Rivière y Arnaldo Rascovsky.

En un libro reciente sobre el psicoanálisis argentino desde sus orígenes hasta la crisis de los años setenta intenté mostrar el éxito que tuvo el proyecto profesionalizante y, por lo tanto, me detuve en los sucesos que llevaron a la emergencia de un campo propio, dominado por la Asociación Psicoanalítica Argentina y su Instituto de formación de psicoanalistas. La APA, originariamente abierta al análisis profano y con fuertes vínculos en el campo cultural más amplio, tendió a convertir al psicoanálisis en una especialidad médica, en particular desde que cerró sus puertas a los que carecían de dicha formación. El campo de actuación que delimitó la APA derivó de esa práctica pero se expandió enormemente con la creación de una profesión subordinada, la psicología, que en la Argentina recibió desde sus comienzos en la segunda mitad de los años cincuenta una fuerte influencia del psicoanálisis. Médicos psicoanalistas de la APA y psicólogos (o más apropiadamente, psicólogas) formados fuera de ella pero igualmente dedicados a la clínica desarrollaron una práctica con fuerte penetración en la sociedad argentina. De hecho, la enorme proyección del psicoanálisis en el campo literario y cultural derivó más que nada de esa presencia cotidiana del psicoanálisis en la vida de los porteños, aunque también ha sido notoria la producción de los mismos psicoanalistas en campos como la novela y la poesía, el teatro, el ensayo sociopolítico y la crítica literaria y artística. La oferta psicoanalítica en castellano, su cantidad y calidad, explican la penetración de perspectivas freudianas en la cultura. En este artículo presento los lineamientos generales para esta visión del movimiento psicoanalítico centrada en su proyecto cultural, en contraste con la que desarrollé en aquel libro. Parto de la figura de Enrique Pichon-Rivière, reconocido por todos como el principal animador de ese proyecto aún después de su muerte, ocurrida en 1977, y del tema que lo obsesionó durante toda su vida: la concepción freudiana de lo siniestro, que Pichon aplicó al análisis de la vida y la obra de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, comenzan-

do por un artículo aparecido originalmente en la *Revista del Psicoanálisis* en 1947.

III

Lautréamont, cabe recordar, había sido una figura fundamental para los surrealistas, quienes desarrollaron la noción de automatismo respecto de su obra poética, los *Cantos de Maldoror.* En la Argentina, algunos de los *Cantos* fueron conocidos en la traducción de Rubén Darío, cuya lectura influyó a Leopoldo Lugones en uno de sus primeros poemas. Sin embargo, el ciclo surrealista tuvo corta vida en nuestro país, por lo que no existió un psicoanálisis literario que popularizase la obra freudiana antes de su entrada por la vía médica en los años treinta. A diferencia del encuentro frustrado entre Breton y Freud, el contacto de Pichon con la literatura en su obsesión por el tema de lo siniestro y, de forma más amplia, el que se produjo entre el primer círculo de psicoanalistas con escritores y artistas porteños en los años treinta y cuarenta, fue iniciado por los fundadores del psicoanálisis y no desde el campo literario. El grupo psicoanalítico se movía activamente en los circuitos de la producción cultural, pero el centro de la producción literaria, en particular la revista *Sur* que impuso el gusto literario a esa generación de argentinos, mostró escasísimo interés por el psicoanálisis y por los tópicos que conmovían al surrealismo: el automatismo, la muerte, el suicidio y el sexo. Victoria Ocampo, como Virginia Woolf, poco tenía en común con los gustos literarios o las obsesiones temáticas del psicoanálisis, y en su revista sólo apareció una nota sobre el escritor alemán con ocasión del octogésimo aniversario del nacimiento de Freud en 1936, recalcando sus reconocidos méritos literarios. Es más, Victoria Ocampo no comprendía la fascinación que el psicoanálisis ejercía sobre su amigo Waldo Frank y otros escritores norteamericanos. No era por ignorancia, ya que la literatura freudiana tuvo gran divulgación popular en los años treinta e influyó en numerosos escritores e incluso a un ensayista tan leído como Ezequiel Martínez Estrada.

Pichon se interesó vitalmente por la poesía de Lautréamont a partir de su encuentro con un paciente del hospicio —Edmundo Montagne, que investigaba la vida del poeta— todavía cuando era estudiante de medicina. También en esos años se vinculó con algunos escritores de la bohemia porteña, en particular Roberto Arlt. Tertulias literarias y, sobre todo, musicales, eran lugares de encuentro habitual entre psicoanalistas, escritores, pintores y, por supuesto, músicos. En los años cuarenta, cuando surgió en Buenos Aires un grupo de pintores con una nueva propuesta estética, se

produjo un encuentro en la calle Florida, que ellos solían recorrer con las pinturas colgando de sus cuellos. La primera exposición de arte concreto invención, que luego se nucleó bajo el nombre de arte Madí bajo el liderazgo de Gyula Kosice, tuvo lugar en la casa de Pichon-Rivière por invitación suya con la participación de varios psicoanalistas. Pichon también llevó a Batlle Planas al servicio de la psiquiatría infantojuvenil que dirigía en el Hospicio de las Mercedes, buscando canalizar de forma terapéutica los dibujos y pinturas de los jóvenes internados. Otros psicoanalistas se sintieron más atraídos por las posibilidades de la música. Arminda Aberastury, la esposa de Pichon, es un ejemplo. Enrique Racker, entrenado en filosofía en Europa y profesor de música antes de volcarse por entero al psicoanálisis, trabajó en esos años la vinculación entre el lenguaje musical y los procesos inconscientes que estudia el psicoanálisis.

Pichon subraya en su artículo de 1947 dos observaciones contenidas en Freud y en la literatura que él utilizó: por una parte, que lo siniestro se da cada vez que se desvanecen los límites entre lo fantástico y lo real, y por la otra, que se manifiesta por excelencia en el caso en que se duda de que un ser animado sea viviente e, inversamente, de que sea inanimado un ser sin vida. Muchas cosas que serían siniestras en la vida real, afirma Pichon, no lo son en la poesía o en los cuentos de hadas, dadas las convenciones que rigen su configuración. Muy distinto es el efecto sobre el lector, sin embargo, cuando el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común, nos promete una realidad vulgar y luego se escapa de ella, haciéndonos caer en su trampa.

El abordaje de Pichon tiene, en sí mismo, algo de trampa poética y de literariamente siniestro, ya que se basa en una biografía de Lautréamont personaje real pero nunca queda claro cuánto hay de fantasía y cuánto de realidad en ella. Marcelo Pichon-Rivière publicó en 1992 una compilación de los manuscritos sobre Lautréamont, que en su mayoría habían quedado inéditos a la muerte de su padre. En el prólogo, el hijo nos aclara que cuando Pichon «hablaba de lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont solía preferir las frases felices a las verdaderas. Y él mismo olvidaba los límites entre la realidad y el mito, porque estaba fascinado por la leyenda».

Pichon había revelado sus hallazgos por primera vez en una nota publicada en *La Nación* en abril de 1946, a los cien años del nacimiento de Isidoro Ducasse en Montevideo. La nota biográfica exponía datos de una investigación muy minuciosa, de corte policial, sobre Ducasse y su familia, basada en todo el material disponible y en diversas entrevistas, que concluyeron con un viaje que Pichon realizó a Córdoba para dialogar con los últimos parientes conocidos del poeta. La enorme abundancia de citas fácticas sin

mayor importancia, como los nombres de padres, tíos, abuelos y sobrinos de Isidoro Ducasse, fecha y hora de nacimiento o defunción, firma de testigos y forma de vestirse de algunos personajes de la historia, otorga verosimilitud total a un relato que subraya los huecos y las desapariciones, dando por sentado que la ausencia de información —por ejemplo, la imposibilidad de encontrar la tumba o un retrato del conde, la desaparición de textos y documentos personales o la muerte inexplicada de una persona que tuvo que ver con el poeta— obedece a una causalidad siniestra, es decir, a la voluntad del espíritu de Ducasse. Pichon insistirá durante muchos años en narrar asombrosas coincidencias para vincular la vida de Lautréamont con la suya propia o, si fuera el caso, con la del psicoanálisis: por ejemplo, afirmaba que la casa en la que visitó al psicoanalista francés Jacques Lacan en París era la misma que habitaba el último tutor y administrador del conde en esa ciudad, sugiriendo algo misterioso en una simple casualidad. En ningún momento reveló Pichon si había elementos de fantasía en su propio relato, pero sin duda los hubo, en particular cuando se extendió a su propia historia.

Dando vía libre a su imaginación, Pichon construyó una autobiografía en su diálogo con el escritor Vicente Zito Lema, *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière*, a veces entremezclada con la biografía de Lautréamont, donde lo fantasioso y lo real pierden distinción analítica. Allí construye una historia personal de su infancia y adolescencia, así como de su entrada en el psicoanálisis, destinada a reproducir los temas de la elaboración poética de Lautréamont: los misterios, las coincidencias, las muertes inexplicables, el pacto con la prostitución (Pichon atribuye sus primeras lecturas psicoanalíticas a la indicación del portero en una casa de putas). Al decir de su hijo Marcelo, Pichon vivió agobiado por la quimera del poeta maldito, que desde su tumba (nunca hallada) seguía dirigiendo asuntos mundanos de aquellos que se relacionaban con su historia. Marcelo relata que en sus años de adolescencia le gustaba pensar que la influencia dulcemente maléfica de Lautréamont se extendía a su propia vida, pero acabó descubriendo con los años «...que la fascinación de mi padre por lo siniestro era la fascinación del psicoanalista, de aquel que cura con las palabras» y también aprendió que los poetas se curan con la palabra escrita.

IV

El 12 de marzo de 1964, nos recuerda con exactitud Carlos Correas, Óscar Masotta presenta en el Instituto que dirigía Pichon-Rivière su primer trabajo sobre Jacques Lacan, hereje del movimiento psicoanalítico separa-

do desde 1953 de la asociación internacional. En ese momento Masotta ya había publicado los diversos ensayos que aparecerían al año siguiente en su libro *Sexo y traición en Roberto Arlt.* «Muchacho de barrio» porteño, como se define el propio Masotta y lo recuerda su amigo Correas, había encontrado una respuesta a la pregunta de quién era él y la colocaría como epílogo de aquel libro: «Roberto Arlt, yo mismo». Su identificación con Arlt, elaboración mediante los demás, de la delación y del sexo en ese autor y en su propia vida, era también producto de haber empezado a conocerse cuando, en 1960, «se quiebra» su salud mental, intenta suicidarse y se interna en una clínica, famosa en esa época por sus experimentos terapéuticos con el uso del ácido lisérgico, para someterse a un tratamiento psicoanalítico. La oferta psicoanalítica era muy cercana: en el círculo de sus amigos escritores y filósofos (Masotta menciona a Correas, Sebreli, Lafforgue, Rozitchner, Ismael y David Viñas, Verón, Marín, León Sigal) muchos se analizaban y algunos se reunían en un grupo liderado por Alberto Fontana, director de aquella clínica, para discutir sus problemas.

Masotta cuenta, en el mismo ensayo autobiográfico de 1965, que sus primeras experiencias con lo siniestro aparecieron durante sus tentativas literarias iniciales en los años cincuenta, momento en que «...quería ser escritor y cuando intentaba hacerlo encontraba que no conocía el nombre de las cosas... Lo siniestro era el descubrimiento de aquel idiotismo. Yo, seguramente un idiota mental, pretendía escribir. Tenía miedo». Del miedo de no saber el nombre de las cosas pasó luego al miedo de no saber quién era. El detonante de su quiebre psicológico fue, según su propio relato, la confrontación con su padre muerto después de una agonía de a dos, que Correas relata de la siguiente manera: «Roberto Atilio y Óscar Abelardo se amaban: el primero daba casa y comida al segundo, que gastaba su sueldo en compra de revistas y libros franceses e italianos. El primero era un mediocre y eficaz empleado bancario y un palurdo prejuicioso y racista; el segundo, imposible como empleado, era un pretendiente a intelectual amplio y punzante, de sagaces y tenues gradaciones y gustosamente proclive al dandysmo. El primero ambicionaba un hijo (su único hijo varón) "práctico y provechoso"; el segundo deseaba ser la cortesana de su padre para poder aplicarse, sin ansiedades, a las "preocupaciones teóricas". Ambos se insultaban groseramente... pero se amaban».

La demanda terapéutica lo condujo, quizá de las propias manos de Pichon-Rivière, a encontrar los trabajos fundamentales de Jacques Lacan, aunque alguno de ellos aparecía citado en un artículo suyo de 1959. A partir de 1964, Masotta se convirtió en el gran introductor del pensamiento lacaniano al español, primero en la Argentina y luego, ya en los años setenta, por medio de sus publicaciones y del exilio, al resto del mundo de habla

castellana. Desde finales de los años sesenta fue el líder de los grupos de lectura de Lacan que se multiplicaron asombrosamente. La fascinación por Lacan era parte de la ola estructuralista francesa, iniciada con la publicación del libro de Lévi-Strauss, *Antropología Estructural,* unos años antes. El foco sobre la palabra, el trabajo sobre el inconsciente como un lenguaje, permitía finalmente ponerle el nombre adecuado a las cosas, nombre cuya ausencia identificaba Masotta como origen de lo siniestro.

En 1972, Masotta y el grupo freudiano, que ya publicaba los *Cuadernos Sigmund Freud,* invitaron a Octave y Maud Mannoni a Buenos Aires. Recuerda Maud Mannoni que «lo que más nos llamó la atención durante nuestra estada en la Argentina fue la distancia ideológica existente entre el grupo Masotta y los analistas de la Internacional, disidentes o no». Define a Masotta como un gurú de alta cultura, un filósofo que conocía de memoria los textos de Lacan, que dirige a un grupo que descubre a los pacientes en la práctica privada y, en cuanto a la patología del psicótico, la aprenden mediante las lecturas de Lacan sobre Schreber y no con pacientes de verdad, ya que no hacen ninguna pasantía universitaria. Con este grupo de psicoanalistas, los Mannoni mantienen discusiones sobre todo teóricas, a diferencia del intercambio clínico que realizan con los analistas argentinos tradicionales, ya sea aquellos que permanecían aún en la APA (Bleger, Arminda Aberastury) o los otros que se habían ido en 1971 con los denominados grupos Plataforma y Documento (Marie Langer, Diego García Reynoso). Para algunos miembros del grupo lacaniano, sin embargo, la experiencia con los Mannoni resulta fundamental porque, como recuerda Isidoro Vegh, «Nosotros siempre nos preguntábamos: Lacan es un buen teórico, pero, ¿será un analista? Cuando estuvimos con ellos, nos encontramos por primera vez con dos analistas lacanianos que contaban de su práctica».

La cuestión es que Masotta salta del círculo literario-filosófico-político constituido durante los años cincuenta en torno de la revista *Contorno,* dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas, para transformarse en el maestro que preside una red multitudinaria de grupos de estudio lacanianos en castellano, no sin antes dictar conferencias en el Instituto Di Tella sobre el arte *pop* y fundamentar los *happenings* que aquél promocionaba en la calle Florida. Al decir de Correas: «El primer principio constitutivo del masottismo es la cualidad de la audiencia: es determinante. Médicos, psiquiatras, doctores en algo, pediatras, trabajadores sociales, arquitectos, psicoanalistas independientes de la APA (o incluso alguno de la APA), psicólogos, escritores, libreros, etcétera; esto es, en general, egresados universitarios frente al autodidacta Masotta». Sobre la base de los grupos de estudio también se instala una nueva práctica psicoanalítica, junto con amigos de semejantes antecedentes literarios, como Germán Leopoldo García, pero

también con jóvenes psiquiatras y psicólogos renuentes a acercarse a la institución oficial del psicoanálisis. La práctica clínica, establecida dentro de los nuevos cánones dictados por Lacan, que comienzan por la autorización del analista por él mismo, sin la necesaria asistencia del analista didacta y de la institución que lo ampara, da continuidad a los grupos de estudio y permite a sus cultores más exitosos un remedo efectivo de la práctica establecida desde los años cuarenta por los miembros de APA, es decir, el acceso a una profesión moderadamente rentable desde la cual se puede continuar produciendo cultura psicoanalítica. Cuando Masotta muere en el exilio en 1979, ya existen en la Argentina una diversidad de escuelas lacanianas, producto de sucesivas escisiones, cuyos proyectos clínicos conviven exitosamente con un proyecto cultural de nítida inspiración francesa que pone en primer plano el vínculo entre el psicoanálisis y la palabra escrita.

Esta segunda fundación del psicoanálisis argentino en los años sesenta, como la ha denominado acertadamente Hugo Vezzetti, entabla relaciones con la cultura desde el mismo campo cultural y no ya como una extensión de un psicoanálisis profesionalizado según el modelo clínico de la Asociación Psicoanalítica Argentina. Como tal, el redescubrimiento freudiano forma parte de un movimiento internacional de la cultura de izquierda que recibe su mayor impulso con el mayo parisino de 1968. En ese contexto, la nueva lectura de Freud se inspira a menudo en Lacan y desborda con amplitud los intereses de una profesión de la clínica. No es para nada casual que en esos años se produzca en Buenos Aires una nueva traducción castellana de Freud, que supera las limitaciones de la más antigua de López Ballesteros, con sus agregados y enmiendas, pero que también corrige el desvío biologizante de la traducción inglesa de Strachey.

Sin embargo, la profesión psicoanalítica, que desde sus éxitos en el consultorio se había desbordado hacia el campo público de los hospitales y universidades, pero también hacia aquéllos de la política, el gremialismo profesional y los medios masivos de comunicación desde fines de los años sesenta, comenzó un período de reconversión hacia el consultorio privado a mediados de los años setenta como respuesta a la violencia política de grupos paramilitares bajo el gobierno peronista y del Estado militar después. Para los represores, el psicoanálisis era uno de los símbolos identificatorios de la subversión. Los psicoanalistas más afectados fueron aquellos que tuvieron una actuación más pública, es decir, aquellos que lideraron el proceso de expansión del psicoanálisis, en su mayoría provenientes y luego disidentes de la APA, y simplemente aquellos que tenían pacientes involucrados en la guerrilla urbana, que reclutó muchos adherentes en los estratos sociales más propensos a ese tipo de práctica terapéutica. Por esta razón, la psicoterapia grupal, tān común en los años anteriores, desapare-



ció súbitamente en los años de la violencia. Curiosamente, los psicoanalistas lacanianos, que como muchos otros profesionales sufrieron una cuota razonable de exilios y desapariciones, constituyeron un blanco menos visible por su escasa actividad pública en los años anteriores y por no practicar la psicoterapia de grupo. El avance relativo del psicoanálisis lacaniano durante los años duros del gobierno militar, por supuesto, no tuvo origen en ninguna coincidencia ideológica o política, pero quizá reflejó esa protección parcial otorgada por la oscuridad frente a la represión estatal. En el exilio interno, el proyecto cultural lacaniano tenía la ventaja adicional de un lenguaje críptico, aunque fuera en un castellano recién traducido del francés. Pero este encierro cultural del psicoanálisis, a diferencia de otros movimientos anteriores, era producto de la represión externa y no de la preeminencia del proyecto clínico.

En el exilio mexicano, un antiguo compañero de Masotta en *Contorno*, el filósofo y psicoanalista León Rozitchner, elaboró nuevas observaciones sobre lo siniestro en la sociedad argentina. Nos dice: «El fracaso político nos hizo caer de lo familiar en lo siniestro que el terror impune abrió como verdad histórica». Ahora el desvanecimiento de los límites entre la fantasía y la realidad no tiene lugar en un manejo del lenguaje por parte del poeta o del psicoanalista, que tiende trampas al lector, sino que aparece como forma de verificación de un espanto infantil. El terror de Estado instala en la sociedad argentina una versión de lo siniestro mediante la desaparición, la muerte en vida. No lo dice Rozitchner, pero bien cabría decirlo en ese contexto: el psicoanálisis argentino inventa bajo ese terror un lenguaje propio, al igual que lo desarrolla la novelística, para enfrentar psicológicamente esa nueva «ley del padre» impuesta mediante las torturas y desapariciones.

A partir de 1984, sin embargo, el lenguaje lacaniano pasó a ser a menudo el lenguaje oficial del psicoanálisis universitario y de los servicios hospitalarios, donde los discípulos de Masotta han tendido a proliferar. El inconsciente como lenguaje ya habla tanto francés como inglés y castellano. La reinserción en los espacios públicos después de la dictadura y la menor centralidad de la práctica privada, provocada sin duda por un exceso de oferta —entre los lacanianos, los psicoanalistas de la APA y las muchas otras variantes—, deja más posibilidades para la especulación teórica y las proyecciones culturales del psicoanálisis. De allí en más, proliferan las revistas, algunas efímeras, otras duraderas, donde se entrecruzan libremente la producción literaria y filosófica con el debate psicoanalítico. La nueva proyección cultural, bajo hegemonía lacaniana, refleja tanto la apertura del espacio público como la disponibilidad de tiempo que resulta de los cambios en la práctica profesional. La nueva «internacional del psicoanálisis»

ya no tiene más un eje institucional dentro de una asociación de corte profesional —ni tampoco en otras organizaciones internacionales alternativas— sino que se ramifica por numerosos canales de menor formalización, generosamente nutridos por el exilio y la migración de psicoanalistas argentinos que circulan con gran prominencia por el mundo cultural «latino».

V

Por primera vez en su historia, la organización internacional del psicoanálisis creada por Freud —mejor conocida como IPA, sus siglas en inglés— realizó su congreso internacional en 1991 en Buenos Aires, seguramente en reconocimiento de que los psicoanalistas latinoamericanos ya son el veinte por ciento de sus miembros, a pesar de la ausencia de los lacanianos dentro de ella. No fue fácil llegar a Buenos Aires, sin embargo, ciudad que muchos psicoanalistas del extranjero asociaban con las denuncias sobre prisión y desaparición de colegas levantadas en el congreso de 1977, aunque en aquel entonces las asociaciones argentinas solicitaron cautela en las declaraciones oficiales de la IPA para proteger la supervivencia de los que habían permanecido en el país. La IPA había proclamado su interés por reunirse en Río de Janeiro en 1983, pero esa decisión fue cancelada por las razones opuestas: al aflojarse los controles políticos del gobierno militar brasileño, se escucharon denuncias contra la participación de algún psicoanalista en la represión policial, colocando en una situación embarazosa a las asociaciones locales. ¿Qué ocurriría en Buenos Aires, donde el psicoanálisis suscita desde los años sesenta tan fuertes connotaciones políticas?

Nada de lo temido, por cierto. No fueron ni la represión política ni las acusaciones de complicidad las que provocaron un debate público. En el congreso se discutieron, entre muchos otros temas, algunos referidos a la violencia del Estado, pero la atención de los medios se centró en otras cosas. Por una parte, correspondía elegir a un candidato argentino para la presidencia de la IPA, y la competencia entre dos conocidos psicoanalistas concitó la atención pública general, en particular porque en la clínica porteña dirigida por uno de ellos se internaba coincidentalmente la ex-secretaria privada del presidente de la nación, afectada emocionalmente por una acusación que la vinculaba con el lavado de dinero originado en el narcotráfico. El incidente recordaba que la profesión ocupa un lugar central en la vida social del país, como es evidente por su presencia en los medios masivos de comunicación. Por otra parte, la presentación de un estudio psicoanalítico sobre la obra de Borges, que también incursionaba sobre su vida privada a partir de las revelaciones recientes sobre el célebre escritor, ori-

ginó un debate público de proporciones sobre los aspectos psicoanalíticos y literarios, pero sobre todo éticos, del caso.

El episodio tiene dos comienzos literarios diferentes. Uno de ellos fue el libro *El secreto de Borges: Indagación psicoanalítica de su obra*, publicado por Julio Woscoboinik en 1988 sin mayor repercusión inmediata. El otro fue la obra de Estela Canto, escritora argentina, denominada *Borges a contraluz* y publicada en Madrid en 1989. Estela Canto daba referencias concretas a ciertas dificultades psicológicas del escritor, tartamudo frente al púbico y excesivamente tímido con las mujeres, a pesar de ser enamoradizo, relatando además lo ocurrido cuando lo había acompañado a pedido suyo en la visita que habitualmente hacía a un psicólogo. Germán Leopoldo García localizó al profesional del caso y reprodujo en la revista *El Murciélago* el texto de Estela Canto referido a aquella visita. A partir de ese momento, el doctor Kohan Miller, psicoanalista de ochenta y siete años sin relación alguna con la APA y que siempre se había mantenido alejado de la atención pública, fue buscado por diversas personas para entrevistarlo, incluyendo al doctor Woscoboinik, quien decidió preparar una nueva edición de su libro para incluir las nuevas perspectivas abiertas de esa manera sobre la vida sexual de Borges.

Tradicionalmente, las incursiones psicoanalíticas en la vida privada se han reducido a la comunicación profesional en revistas especializadas, donde los casos clínicos son debidamente camuflados. El desarrollo de la psicobiografía como estilo de investigación literaria, a menudo bajo influencias o en manos de psicoanalistas, ha subvertido ese orden. Los relatos personales, ya fueran de corte autobiográfico o no, han sido poco comunes en la Argentina, más aún aquellos que ponen de relieve aspectos de la vida sexual del biografiado. Sin embargo, hay señales de un cambio importante al respecto. En los años setenta el ambiente psicoanalítico se vio sorprendido por las revelaciones noveladas de uno de sus miembros más notorios, Emilio Rodrigué, que incluían desde el uso de material publicado por el analista del autor sobre su caso hasta detalles sobre las relaciones entre analistas en el presente. Como se vio, en 1991 Carlos Correas publicó una biografía de Masotta con gran riqueza de material autobiográfico, incluyendo reflexiones personales sobre la homosexualidad, en torno de las relaciones del grupo juvenil que formaron con Masotta y Sebreli durante los años cincuenta.

Muchos escritores contemporáneos son ahora escrutinizados desde una perspectiva psicoanalítica. La elección de Borges, sin embargo, es particular no sólo porque ha adquirido en los últimos años el estatus de escritor nacional sino porque, en sus cuentos, típicamente, la fantasía pierde los límites que la distinguen de la realidad, lo onírico penetra de forma perma-

nente en el relato formalmente ubicado en el mundo real. Numerosos psicoanalistas, desde Didier Anzieu hasta Rascovsky, escogieron los escritos de Borges para sus análisis. Lo siniestro u ominoso, dice Woscoboinik, remite al concepto de lo funesto y es motivado por todo aquello que resulta imposible explicar, dominar o controlar desde lo conocido consciente. Woscoboinik cita a Borges, en su prólogo a la *Divina Comedia*, para confirmar que el autor coincidía con los psicoanalistas: «Olvidamos que la obra es una ficción y que las vívidas personas que nos conmueven y a veces nos indignan, los réprobos, los penitentes, los bienaventurados, los ministros de la cólera o de la gracia... son proyecciones de la mente de Dante, figuras de su sueño.»

El caso Borges, en su medida también el de Correas, han levantado los últimos tabúes en las proyecciones del psicoanálisis hacia la cultura, abriendo francamente la temática, presente en la literatura del siglo veinte desde los surrealistas, de la muerte, el suicidio, el sexo, a un análisis público mucho más desembozado. Las perspectivas del psicoanálisis, sin embargo, son ahora mucho más diversas que en los años cuarenta, producto de la enorme expansión profesional pero también de su mayor heterogeneidad teórica. A diferencia, también, del período dorado en el cual los psicoanalistas tenían fuertes presiones para profesionalizarse y amplias posibilidades de hacerlo dentro del reducto restringido de sus consultorios y los seminarios de la APA, ahora la naturaleza de esa presión ha cambiado y las reglas del juego para establecerse en el campo profesional son totalmente otras, exigiendo, en vez de restringir, una proyección continua hacia afuera del círculo enrarecido del debate freudiano.

Jorge Balán

Obras citadas

BALÁN, JORGE, 1991. *Cuéntame tu vida: Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino.* Buenos Aires, Planeta.

CANTO, ESTELA, 1989. *Borges a contraluz.* Madrid, Espasa-Calpe.

CORREAS, CARLOS, 1991. *La operación Masotta (cuando la muerte también fracasa).* Buenos Aires, Catálogos.

MANNONI, MAUD, 1992. *Lo que falta en la verdad para ser dicha.* Buenos Aires, Nueva Visión.

MASOTTA, ÓSCAR, 1965 (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, segunda edición.

PICHON-RIVIÈRE, ENRIQUE, 1971. «Notas para la biografía de Isidoro Ducasse, conde de Lautréamont» (1946) y «Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont» (1947), reproducidos en *Del psicoanálisis a la psicología social.* Tomo II. Buenos Aires, Galerna.

———1992. *Psicoanálisis del conde de Lautréamont.* Compilación y prólogo de Marcelo Pichon-Rivière. Buenos Aires, Editorial Argonauta.

PICHON-RIVIÈRE, MARCELO, 1987. «El conde y el psicoanalista», *Actualidad Psicológica,* XII, 133.

ROUDINESCO, ELISABETH, 1986. *La bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France.* 2, París, Seuil.

ROZITCHNER, LEÓN, 1987. *Freud y el problema del poder.* México, Plaza y Valdés-Folios.

VEZZETTI, HUGO, 1992. «El psicoanálisis y la cultura intelectual», *Punto de Vista,* XV, 44, noviembre.

WOSCOBOINIK, JULIO, 1988. *El secreto de Borges: Indagación psicoanalítica de su obra.* Buenos Aires, Trieb.

ZITO LEMA, VICENTE, 1976. *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière: Sobre el arte y la locura.* Buenos Aires, Timerman editores, segunda edición.







La narrativa argentina de los años setenta y ochenta

I

Proponerse como tarea trazar el panorama de la producción literaria de cualquier momento histórico plantea una serie de decisiones concretas singularmente riesgosas, en las que quisiera detenerme antes de entrar en el cuerpo del artículo, a fin de dejar en claro cuáles han sido mis parámetros para organizarlo.

Ante todo, está el problema del recorte y la selección, frente al cual caben básicamente dos actitudes: la de incorporar la mayor cantidad de autores y de textos posible y la de restringir éstos a los que parecen más representativos a los ojos del autor. He optado por la segunda, pues mi intención es trazar ciertas líneas que considero especialmente representativas como fenómenos de transformación y ruptura respecto de la textualidad predominante en la década anterior. Esto, lejos de implicar un juicio de valor —pues hay muchos autores que si bien valoro especialmente, han quedado afuera— obedece a mi idea de que un panorama de este tipo ha de atender, primordialmente, a la configuración de nuevas tendencias, más que a la consolidación de otras que emergieron en momentos anteriores.

Este criterio, asimismo, justifica por qué he obviado casi totalmente la referencia a los autores ya canonizados y que continuaron su labor en estos veinte años. Por cierto que Borges, Cortázar, Bioy Casares, Sábato, Silvina Ocampo y Mujica Láinez siguieron escribiendo en el setenta y el ochenta, pero aquí prácticamente no habrá referencia a ellos pues, en gran medida contra su producción —en el doble sentido de oposición y de fondo sobre el cual se dibuja la figura— se recorta la de los autores y autoras a los que me referiré.

En página anterior: fotografía de Gustavo Thorlichen.

En segundo término, está la decisión de excluir a la generación que actualmente tiene entre 30 y 35 años y que empieza a publicar a fines de los ochenta —Guebel, Sánchez, Pauls, Chefjec, Forn— pues representan la instauración de una nueva escritura tributaria de preocupaciones formales y una experiencia de lo real totalmente diferente de las de los escritores que desarrollan su obra en el setenta y el ochenta, quienes, como veremos, están marcados por la doble grieta de la dictadura y el derrumbe de la confianza en el relato, según se lo concebía tradicionalmente.

Hechas estas aclaraciones, podemos empezar, con la consciencia de que los recaudos anteriores no me eximen de parcialidades y olvidos, por los que, desde ya, pido disculpas a los lectores.

II

Intentar un panorama de la narrativa argentina de las décadas mencionadas implica, fundamentalmente, dar cuenta de una pregunta que, de forma implícita o explícita y con variados sentidos y niveles de articulación, atraviesa casi la totalidad de la producción novelística y cuentística del período: ¿Cómo narrar? En efecto, por un lado, a raíz de la conmoción social que representa la escalada de violencia política que, a partir de 1973, se desencadena sobre la sociedad argentina, hasta alcanzar su paroxismo con la instauración, el 24 de marzo de 1976, de un gobierno totalitario que implementa un sistema salvaje e inédito de represión, tortura y muerte, los narradores se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea y brutal tendiente a depurar toda forma de denuncia o de protesta y así homogeneizar el discurso cultural.

Por el otro lado, la interrogación acerca de la forma de narrar se vincula con la recepción y adopción, por parte del campo intelectual argentino, de los discursos teóricos europeos que, por ese tiempo, ponen en tela de juicio la capacidad del lenguaje para hacerse cargo de lo real —la articulación entre las palabras y las cosas—, de portar un sentido, tanto como ponen en entredicho la confianza en el acto mismo de narrar, tal como se lo entendía hasta el momento. Como apunta atinadamente Beatriz Sarlo[1], se trata de un capítulo más en la larga impugnación del realismo, lo cual acarrea una serie de transformaciones mayores en la textualidad narrativa. Al respecto, es importante señalar que, si bien novelas de la década anterior, como *Rayuela*, ya habían iniciado la impugnación del canon rea-

[1] *Beatriz Sarlo: «Literatura y política» en:* Punto de vista, *Año VI, N.° 19, diciembre 1983, pág. 8.*

lista, la desconfianza en los códigos narrativos se profundiza aún más en las dos décadas posteriores, alcanzando el nivel mismo de la representación y las condiciones de posibilidad de la escritura. Esto implica no sólo un alto grado de experimentación formal, marcada primordialmente por la fragmentación y la discontinuidad textuales, sino el recurso a una diversidad de códigos para la configuración del discurso narrativo, los cuales van desde los códigos extralingüísticos —el cine, en especial, trabajado ya por Puig en *La traición de Rita Hayworth*[2], pero que se incorpora con mayor peso en *No habrá más penas ni olvido*[3] de Soriano, *El beso de la mujer araña*[4] del mismo Puig y *Montaje por corte*[5] de Osvaldo Gallone—, a los extraliterarios —el discurso de la historia, la teoría literaria, el periodismo, la propaganda— y los correspondientes a géneros menores, como la narrativa policial, de ciencia ficción y de aventuras, los cuales, en muchos casos, se articulan entre sí, dando como resultado nuevas formas narrativas en las que predomina una elaboración intertextual marcada por la ironía, la parodia y otras formas de la hibridación literaria.

Semejante fenómeno de transformación textual implica, como es lógico, un reordenamiento de la tradición y de los escritores argentinos considerados rectores del sistema, lo cual determina que hacia mediados del setenta se desplace la hegemonía cortazariana para reinscribir a Borges y Arlt como los nuevos paradigmas. Asimismo, hacia el 85, y de la mano de Abelardo Castillo, se da la reinscripción de Marechal, quien se suma a los anteriores, los mismo que Macedonio Fernández, hacia el 90, merced a la última novela de Piglia, *La ciudad ausente.*

Por último, esa fragmentación característica de la textualidad del momento, lejos de ser un fenómeno puramente discursivo, desde 1975 en adelante atraviesa concretamente el campo intelectual: a partir de la grieta que significa el exilio al que tantos escritores argentinos deben recurrir para sobrevivir a raíz del régimen totalitario, nos encontramos con que la literatura nacional deja de escribirse sólo en la Argentina y en París —donde Cortázar está radicado desde 1951 y Saer desde 1968—, para producirse y publicarse en México, España, Alemania, Estados Unidos, Francia.

Este fenómeno resulta singularmente importante en varios sentidos, por lo que merece que nos detengamos en él, ya que genera un conjunto de hechos, actitudes y consecuencias que convergen para profundizar la fragmentación, antes señalada, de nuestra literatura.

En efecto, por un lado, el hecho de que la producción de los exiliados pudiera escribirse libre de toda censura, permitió que sus libros articularan, en todos los casos, una denuncia directa de los horrores del autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», lo cual restringió radicalmente su circulación en la Argentina. En consecuencia, durante muchos

[2] *Manuel Puig:* La traición de Rita Hayworth. *Bs.As., Jorge Álvarez, 1968.*

[3] *Osvaldo Soriano:* No habrá más penas ni olvido. *Bs.As., Bruguera, 1983.*

[4] *Manuel Puig:* El beso de la mujer araña. *Barcelona, Seix Barral, 1976.*

[5] *Osvaldo Gallone:* Montaje por corte. *Bs.As., Puntosur, 1988.*

años no hubo, por parte de quienes estaban en el país, un acceso a la producción de sus pares, generándose una incomunicación y un desconocimiento que levantaron muros entre ambos grupos, frenando el proceso de circulación, apropiación y evaluación propios de todo campo intelectual unificado. Asimismo, una apresurada condena, por parte de algunos de los intelectuales y escritores que sufrían el desgarrón del exilio, de «colaboracionistas» a los escritores que permanecieron en el país, engendró una reacción igualmente desproporcionada, pero comprensible, en estos últimos. Se produjeron así inútiles fricciones que sólo le hicieron el juego al afán de aplastar toda manifestación pluralista o solidaria de los militares. Porque, como lo han planteado los más lúcidos de ambos costados, ni todos los que se quedaron en el país eran colaboracionistas, ni todos los exiliados se pensaban como la única reserva moral e intelectual del país; tampoco la única literatura argentina válida era la que se escribía en alguno de los dos espacios contrapuestos, ni la otra era pura basura. En ambos ámbitos había buenos y malos escritores, buenas y malas personas, buena y mala literatura. Y si la atmósfera que debieron soportar los que se quedaron fue de miedo, censura y autocensura, de vergüenza y miseria moral, los exiliados sufrieron el desgarrón de la lejanía, la exclusión en el país donde se instalaron, la inexistencia para sus pares, la marginalidad. Porque tanto como en el exterior hubo un exilio doloroso para unos y ventajoso para otros, en el país algunos no fueron molestados por los vicarios del miedo, mientras que otros vivieron en un auténtico exilio interior, escribiendo a pesar de la bota de la censura y el temor.

Hoy, afortunadamente, estos rencores y divisiones artificiales creados por quienes inventaron esa siniestra figura nueva de la violencia institucional que es la «desaparición», en gran medida se han superado y quienes quisieron volver al país lo hicieron, dando así a conocer sus obras censuradas. Quedan, como testimonio imborrable de esa violencia y de esa desestructuración profunda del tejido social, los textos que se escribieron dentro y fuera del país.

Es decir, entonces, y para sintetizar lo que he planteado hasta ahora, que en la Argentina de los años setenta y ochenta, a la crisis generalizada de los sistemas de representación literaria que se perciben en la literatura mundial, deben sumársele la que trajo aparejada la crisis institucional del país, con su imposición específica de sobrecodificaciones y estrategias discursivas determinadas por el trauma de la violencia y la defensa ante el miedo y la censura. A tales rasgos se les debe agregar, hacia mediados de los ochenta, la emergencia de una literatura femenina con discursividad propia, en tanto empieza a configurar una experiencia del lenguaje y la percepción de lo real específica de la mujer. Al respecto señalo, si bien

me detendré en el tema con detalle más adelante, que aunque desde principios de siglo hay narradoras importantes en nuestra literatura, sólo en la fecha señalada aparece la voluntad de escribir «como una mujer» entre un grupo de escritoras no sólo nuevas sino ya experimentadas, pero que se proponen recortarse desde el lugar del género a partir de decisiones formales y temáticas que, inclusive, las llevan a transformar su textualidad anterior.

III. Las marcas de la historia

History, Stephen said, is a nightmare from which I'm trying to awake.
James Joyce

Tal como lo he señalado en el apartado anterior, la violencia que atravesó, como una fisura insalvable, a la sociedad argentina, en la década del setenta y los primeros años del ochenta, consolidada en el plano cultural por una censura omnímoda, enfrentó a los escritores con el problema concreto de su representación literaria. Tal como lo dice Fernando Reati en su interesante estudio del tema[6], y más allá de las impugnaciones del realismo llegadas desde Europa, no resultaba posible construir un verosímil literario mimético, en razón de la misma naturaleza abismal que adoptaron las modalidades de la violencia propias de la «guerra sucia», lo cual impidió recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana. Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general.

Ejemplo de tal descentramiento y recusación del realismo, son, entre muchas otras, novelas como *La vida entera* de Juan Carlos Martini[7], *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano[8], *Siempre es difícil volver a casa* de Antonio Dal Masetto[9] y *Nadie nada nunca* de Juan José Saer[10], que presentan diferentes estrategias de mayor o menor refinamiento y complejidad, las cuales se articulan con la particular textualidad de cada uno de los escritores.

La novela de Martini, ubicada en el ámbito imaginario y de poderosas resonancias simbólicas de Encarnación, la ciudad de los prostíbulos, y en la villa miseria que aloja a los expulsados de ella, se presenta como una sangrienta lucha por la sucesión del poder que dejarán vacante los dos

[6] *Fernando Reati:* Nombrar lo innombrable. *Bs.As., Legasa, 1992, pág. 33.*
[7] *Juan Carlos Martini:* La vida entera. *Barcelona, Bruguera, 1981.*
[8] Ibídem *nota 3.*
[9] *Antonio Dal Masetto:* Siempre es difícil volver a casa. *Bs.As., Emecé, 1985.*
[10] *Juan José Saer:* Nadie nada nunca. *México, Siglo XXI, 1980.*

jefes de los respectivos ámbitos, el Alacrán y el Rosario. En la multiplicidad de materiales heterogéneos que Martini articula en el texto, puede leerse una alegoría de las disensiones que se registraron en el peronismo durante la época previa a la muerte del líder, así como referencias metaforizadas a la lucha y la derrota de los oprimidos. Asimismo, la novela se plantea como una reflexión general sobre el poder, encarnado de forma privilegiada en la posesión sexual, y sus métodos sangrientos, planteados como específicos de nuestra experiencia histórico-social.

Igualmente, *No habrá más penas ni olvido* de Soriano, se centra en la lucha por el poder y los enfrentamientos que desgarran al peronismo en el período anterior al golpe de 1976, sólo que, a diferencia de la representación descentrada y oblicua de Martini, que opera por sugerencia, Soriano, con toda claridad, determina la cronología de los acontecimientos en el prólogo que antecede al cuerpo ficcional, refiriéndolos a su contexto histórico. El desplazamiento aquí está marcado, en un primer nivel superficial, por la ubicación de la historia en un pueblo imaginario de la provincia de Buenos Aires, Colonia Vela, así como por el proceso de simplificación de los hechos y la arquetipización de los personajes. Pero en el nivel de las estrategias narrativas, el desplazamiento mayor se percibe en una textualidad que, si bien en el fondo confía en el poder de la literatura para representar la realidad, adopta los recursos propios del guión cinematográfico, con referencias notorias al cine norteamericano de aventuras, cuya glorificación del mito de la amistad masculina rescata (sin duda por ello y por la transparencia casi absoluta del lenguaje, resultó tan ajustada la versión cinematográfica de Héctor Olivera). Asimismo, la quiebra del realismo ingenuo se opera a partir de la representación paródica de los «malos» y de la sobredeterminación sentimental de los «buenos», nítidamente separados según los cánones del folletín y las formas populares, manejados irónicamente por Soriano.

También en un pequeño pueblo imaginario de la provincia se desarrolla *Siempre es difícil volver a casa* de Antonio Dal Masetto, donde volvemos a encontrar la metaforización de experiencias históricas, sólo que articuladas con un énfasis mucho mayor en los silencios del texto y en la capacidad del lector de reconstruir, a partir de su propio imaginario, la resonancia política del libro. En una inversión de la tradicional oposición pueblo inocente-victimario brutal, Dal Masetto construye un victimario colectivo, lo cual implica responsabilizar directamente al pueblo y su violencia encubierta tras la apariencia de mansedumbre, de la cacería humana que se desencadenó en el país después del golpe del 76. Porque no es un poder jerárquico y siniestro el que sacrifica brutalmente a los cuatro ladrones que entran a robar a la aparentemente pacífica localidad de Bosque, sino

el pueblo mismo, arrebatado en una orgía persecutoria que el autor presenta como una fiesta de violencia. En esta vinculación de fiesta y muerte, como lo señala Reati en su estudio[11] puede verse una alusión a la manipulación que hizo el gobierno militar del Campeonato Mundial de Fútbol del 78 —fiesta popular por antonomasia— para encubrir sus prácticas represivas, obteniendo la adhesión de los ciudadanos ante las denuncias internacionales. En tal sentido, podemos ver en los cuatro ladrones «chivos emisarios», una alegoría de los perseguidos por la dictadura.

Por fin, tal como lo ha señalado sagazmente Beatriz Sarlo[12], también en la refinada novela de Saer *Nadie nada nunca*, pueden leerse alusiones metafóricas a la violencia del período. En efecto, articulándose con la recusación general del realismo que caracteriza a la narrativa de Saer —marcada por un desfondamiento extremo de los códigos representativos y en la cual sólo transcurre la escritura como manifestación de la inaccesibilidad de lo real para la conciencia— y que alcanza su punto culminante en esta novela, de la que podríamos decir siguiendo a Jorge Monteleone[13], que narra el funcionamiento mismo de lo imaginario, *Nadie nada nunca* incluye alusiones a la presencia de la represión y la muerte en el país. A través de la figura del comisario, el Caballo Leyva; del insólito exterminio de caballos que altera la monotonía propia de la vida junto a la costa; de las enigmáticas referencias a la ciudad apestada; de la presencia del bayo que guarda el Gato en su casa; de las insólitas noticias de los diarios, se va trazando un mapa sugestivo de la presencia soterrada de la violencia, que dibuja un círculo siniestro alrededor del fluir de la vida.

Antes de dejar la figura de Saer, sin embargo, me parece fundamental insistir en la radicalidad de su proyecto narrativo, iniciado en los años sesenta y que se consolida en las dos décadas posteriores a través de novelas como *El limonero real*[14], la que acabamos de nombrar, *Nadie nada nunca*, y *El entenado*[15]. En ellas el principio de negatividad que Monteleone lúcidamente identifica como movimiento propio de su narrativa, no socava solamente las condiciones de posibilidad de la representación, el cómo narrar, sino el qué se narra, a partir de una problematización simultánea del estatuto mismo de lo real y de la conciencia. En efecto, a través de una escritura que gira sobre sí en descripciones minuciosas, reiterativas, casi obsesivas y de singular belleza, de actos, hechos y fenómenos mínimos el autor pone de relieve, por un lado, la precariedad del mundo y por otro la de la percepción y la memoria, generando un peculiar e inquietante efecto de irrealidad en el lector.

Pero si estos descentramientos del realismo han sido una de las estrategias elegidas por los narradores argentinos para representar una situación histórica atravesada de violencia y muerte, quizás el recurso más producti-

[11] *Fernando Reati:* op. cit., *pág. 93-100.*

[12] *Beatriz Sarlo: «Política, ideología y figuración literaria».* Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. *Daniel Balderston et al. Buenos Aires, Alianza Editora S.A., 1987, págs. 56-57.*

[13] *Jorge Monteleone: «Eclipse del sentido: de* Nadie nada nunca *a* El entenado *de Juan José Saer» en:* La novela argentina de los años 80. *Roland Spiller ed. Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, pág. 153.*

[14] *Juan José Saer:* El limonero real. *Bs.As., Planeta, 1974.*

[15] *Juan José Saer:* El entenado. *México-Buenos Aires, Folios, 1983.*

vo —en razón de la alta calidad de las novelas que lo han utilizado— haya sido volverse hacia la historia o mejor, la construcción de la historia. Si bien son numerosos los novelistas que por ella optaron —Martha Mercader[16], Martín Caparrós[17], Carlos Dámaso Martínez[18], José Pablo Feinmann[19], etc.— dos de ellos, Piglia y Rivera, han logrado novelas de especialísima significación literaria y cultural.

Respiración artificial[20], publicada por Ricardo Piglia en 1980, se ha recortado, con razón, como la novela central de dicha década, no sólo por sintetizar dos de las líneas que caracterizaron al período —la de recusación de las condiciones de escritura y la de adopción de códigos extraliterarios para articular una reflexión sobre la historia reciente—, sino por haber conseguido representar desde el silencio, el dolor de los acontecimientos atroces de la represión. Porque, precisamente, esa experiencia de silencio, de alusión oblicua, casi jeroglífica, fue la que todos vivimos respecto de ellos.

En cierta forma, es reductivo decir que *Respiración artificial* recurre al código de la historia para escribirse, ya que su textualidad fragmentaria y polifónica conjuga, además del discurso histórico, la teoría literaria, la teorización económica, el género epistolar, el diario, la conversación, los cánones de la novela policial, tanto como reflexiona metalingüísticamente sobre las posibilidades de narrar, sobre ese ¿cómo narrar? que he señalado como la pregunta quizá más acuciante que circula por nuestra narrativa del momento.

Pero también, y este gesto es fundamental para orientarse dentro del período, *Respiración artificial*, al par que plantea una poética de la novela, establece una nueva tradición dentro de la literatura argentina, en la que los escritores jerarquizados son Borges —que el autor presenta como «último escritor del siglo XIX»— y Arlt, así como traza una línea de filiación dentro de la literatura universal que destaca a Kafka y Joyce como modelos. De igual manera, en el plano filosófico, frente a Heidegger jerarquiza a Wittgenstein, tanto como responsabiliza a la razón burguesa constituida a partir de Descartes de la catástrofe histórica del nazismo. En tal sentido, el final de la segunda parte, con la confrontación entre Kafka-Hitler, constituye uno de los momentos intelectualmente más sobrecogedores del texto. Porque Piglia, al igual que Borges, es capaz de transformar la reflexión intelectual en una forma del lirismo.

Pero quizás, más allá del virtuosismo de su escritura, de la polifonía hondamente significativa, de la deslumbrante inteligencia del texto, de la amplitud casi abrumadora de su enciclopedia cultural, de su especial oído para las modalidades orales de la lengua, de un cierto tono comparable, por lo argentino, con el de Borges y, entre los hombres de su generación, también captado por Miguel Briante en sus cuentos de paisanos[21], dos sean

[16] *Martha Mercader:* Juana Manuela, mucha mujer. *Bs.As., Sudamericana, 1980.*

[17] *Martín Caparrós:* Ansay o los infortunios de la gloria. *Bs.As., Ada Korn, 1984.*

[18] *Carlos Dámaso Martínez:* Hay cenizas en el viento. *Bs.As., Centro Editor de América Latina, 1982.*

[19] *José Pablo Feinmann:* El ejército de ceniza. *Bs.As., Legasa, 1987.*

[20] *Ricardo Piglia:* Respiración artificial. *Bs.As. Pomaire, 1980.*

[21] *Miguel Briante:* Ley de juego. *Bs.As. Folios, 1983.*

los factores más relevantes de su novela. Por un lado, ese trabajo sobre el silencio para nombrar lo innombrable, el cual le da al libro su verdadero peso, por encima del saber teórico y literario y, por otro, su concepción de la novela como espacio de significaciones dispersas y no totalizables, a la espera de una incesante producción de sentidos por parte del lector.

Si bien ya en 1982 Andrés Rivera había comenzado su tarea de reconstrucción de la sangrienta historia del país con su libro de cuentos *Una lectura de la historia*[22], al que siguió su novela sobre la dictadura de Rosas, *En esta dulce tierra*[23] —y en las cuales abandonó su estética anterior, marcada por un realismo por momentos de corte maniqueo—, 1987 es la fecha en que publica el más deslumbrante de sus libros, *La revolución es un sueño eterno*[24]. En ella, simultáneamente, articula de forma perfecta su concepto del sentido de la historia, que coincide con el de constelación de Walter Benjamin, al configurar una imagen dialéctica que une la derrota de los montoneros —apenas aludidos oblicuamente a través de las citas que abren la novela y de palabras deliberadamente anacrónicas diseminadas por el texto y que remiten claramente a su contexto enunciativo, al menos para cualquier lector argentino contemporáneo—, con la de Castelli —el orador de la Revolución de Mayo, irónica y psicoanalíticamente enfermo de cáncer de lengua (dato rigurosamente histórico) y a quien el autor convierte en el protagonista de la novela— y con la de Robespierre, y lleva a su momento de mayor tensión una escritura lírica y arrebatada, de belleza poco común, construida sobre el principio de reiteración y un ritmo a la vez denso y desgarrado.

Libro doloroso y de «estupenda mala fe», como apunta brillantemente Guillermo Saavedra en la solapa del libro, al igual que *Respiración artificial* opta por leer la historia desde la perspectiva de los vencidos, como una forma de desmantelar el discurso de la «historia oficial» —la que escriben los vencedores, como respondía con una abrumadora carga de verdad el estudiante del film homónimo de Carlos Puenzo—, recuperando la dimensión utópica aplastada por la derrota pero que constituye —como también puede verse en el papel estructurante que cumple la utopía en *Respiración Artificial* y en *La ciudad ausente* de Piglia[25]— la verdadera dignidad de la revolución.

En sus breves y densas novelas posteriores —*El amigo de Baudelaire*[26] y *La sierva*[27]— Rivera ha continuado, si bien desde una perspectiva levemente diferente, esta lectura a contrapelo de la historia, centrándose, en un gesto de filiación foucaultiana, en la constitución del poder en los inicios de nuestra vida como estado moderno, con su alianza entre sexualidad, saber y dinero. Hay, sin embargo, entre *La revolución...* y éstas, otra novela que merece destacarse, pues aborda directamente el período sinies-

[22] *Andrés Rivera:* Una lectura de la historia. *Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1982.*

[23] *Andrés Rivera:* En esta dulce tierra. *Bs.As., Folios, 1984.*

[24] *Andrés Rivera:* La revolución es un sueño eterno. *Bs.As. G.E.L., 1987.*

[25] *Ricardo Piglia:* La ciudad ausente. *Bs.As., Sudamericana, 1992.*

[26] *Andrés Rivera:* El amigo de Baudelaire. *Bs.As., Alfaguara, 1991.*

[27] *Andrés Rivera:* La sierva. *Bs.As., Alfaguara, 1992.*

tro de la represión militar. Se trata de *Los vencedores no dudan*[28], donde Rivera logra, a través del enfrentamiento entre un torturador y su mujer, una de las arqueologías más estremecedoras de la mentalidad militar que plasmó nuestra literatura, sin duda tanto a partir de una posibilidad de distancia otorgada por el paso del tiempo, como por su capacidad poco común de plasmar a sus personajes desde el odio (recurso que alcanza una articulación impresionante en el personaje de Saúl Bedoya de sus dos últimas novelas). En este libro, donde como siempre en Rivera, la escritura es el gran acontecimiento del texto, a través de la entrada oblicua que implica instalarse en la consciencia de la mujer y el acento puesto en la sexualidad, se logra una captación singularmente penetrante de dicha mentalidad.

Siempre dentro del ámbito de la articulación literaria de las marcas de la historia, se podría, por fin, apuntar dos líneas importantes dentro del período: la que alude al exilio y la que, más asordinadamente, se presenta como una literatura del desarraigo, el viaje y la deriva por espacios de extrañamiento, representadas, respectivamente, por *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano[29] y *La casa y el viento* de Héctor Tizón[30], por un lado, y las sucesivas novelas de Rodolfo Rabanal —*El apartado*[31], *En otra parte*[32], *El pasajero*[33]— por el otro.

Tanto Moyano como Tizón presentan una característica común que los diferencia del resto de los narradores abordados en este panorama: son provincianos, el segundo, del noroeste argentino. Este factor, que en otros países generalmente no constituye una marca a tal punto especificadora, en el caso de la Argentina aparece como la reinscripción de la vieja antinomia capital-interior, en la cual el lado de la cultura y el cosmopolitismo —falsamente, por cierto, y como consecuencia de una experiencia histórica en la cual dicha oposición se articulaba como unitarismo-federalismo, y de una organización económica que jerarquiza al puerto de Buenos Aires como metrópolis— está en la Capital, la cual impone su cultura europeizante y homogeneizadora. Por dicha condición, generalmente nuestra cultura, salvo contadísimas excepciones, carece de narradores del interior que, además, cuenten con una cultura propia regionalmente pautada —cosa que se da en las provincias del noroeste, donde hay una fuerte impronta indígena—. Tal es el caso de Moyano y Tizón —como el de Libertad Demitrópulos, Carlos Hugo Aparicio y, en menor medida, Elvira Orphée, Hugo Foguet y Juan José Hernández—, en quienes se advierte una forma propia de regionalismo vinculado sobre todo con ciertos escritores latinoamericanos del llamado *boom* de los años sesenta.

En la novela de Moyano, *Libro de navíos y borrascas*, se plantea de forma central el problema al que antes me he referido: cómo narrar la historia de esa herida que es el exilio. Ya en el primer capítulo, el protagonista

[28] *Andrés Rivera:* Los vencedores no dudan. *Bs.As., G.E.L., 1989.*

[29] *Daniel Moyano:* Libro de navíos y borrascas. *Bs.As., Legasa, 1983.*

[30] *Héctor Tizón:* La casa y el viento. *Bs.As., Legasa, 1984.*

[31] *Rodolfo Rabanal:* El apartado. *Bs.As. Emecé, 1984.*

[32] *Rodolfo Rabanal:* En otra parte. *Madrid, Legasa Literaria, 1981.*

[33] *Rodolfo Rabanal:* El pasajero. *Bs. As., Emecé, 1984.*



—que con el correr del texto se irá identificando cada vez más con el autor, en una flexión autobiográfica a partir de la cual Moyano cuenta su propia experiencia con las fuerzas represoras, así como torturas y desapariciones de amigos— se pregunta sobre el tono a partir del cual narrar y, como es músico, opta por la literatura oral, por lo cual el libro se estructura a la manera de la partitura de una vidala. Según es habitual en la literatura de Moyano, hay elementos alegóricos y de humor —el barco puede tener un lejano parentesco, con las modificaciones pertinentes, con el de *Los premios* de Cortázar, por su carácter de microcosmos argentino— a los que se suma la reflexión constante del autor-narrador-protagonista, si bien la novela marca una ruptura respecto de su producción anterior, rasgo que quizá sea la cifra más reveladora de esa quiebra que implica el exilio. Por otra parte, esta dolorida novela es la primera de nuestra literatura que inscribe literariamente dicha experiencia histórica.

En el caso de Tizón, quien también escribe *La casa y el viento* en el exilio, es mucho más notoria la continuidad con su obra anterior, pues el protagonista, que describe el presente como una inconexa masa de fragmentos, de «imágenes despedazadas», habla desde el ámbito autobiográfico a partir del cual se había constituido la totalidad de su obra, en el momento previo al exilio. En esa búsqueda por la provincia natal de una cifra en la cual afincar su sostén cultural y lingüístico en el futuro exilio, donde será la garantía de la continuidad de su propia identidad, se percibe el intento por aferrarse a una memoria perdida, como única defensa contra el viento de la historia. Esa aguda y dolorosa consciencia de la fragilidad de la memoria, como sustento de la identidad, y del poder preservador de la literatura, definen el tono estremecido del relato.

Rodolfo Rabanal aparece como una *rara avis* en nuestra literatura por su deliberada y consciente oposición a la teorización sobre las condiciones del acto narrador dentro del cuerpo mismo de la novela, así como al adelgazamiento y la casi imposibilidad de la ficción. En cierta forma, ha conseguido un dificilísimo logro: que en sus ficciones, sin teorizar nunca —como lo hacen, en cambio, Piglia o Martini— siempre esté apuntado, de una forma u otra, el problema de la escritura y el lenguaje —no sólo merced a que sus personajes son por lo general escritores, sino por un manejo de la prosa de virtuosismo y rigor poco comunes—, tanto como que, sin plantear jamás de forma explícita la violencia que sacudió al país, estén atravesadas por un desarraigo, un extrañamiento y una sensación de vacío que concitan con singular poder el desacomodamiento existencial posterior a las grandes catástrofes. Países natales que se pierden en la memoria —como en «Viaje de Gloria a Medora» de *En otra parte*—; una ciudad que se le torna siniestra a Pablo en *El apartado* y que determina su «apartamiento»;

un desarraigo compartido en una pequeña ciudad universitaria norteamericana donde escritores de todo el mundo pasan unos meses juntos, van configurando un después en el que sus personajes parecen derivar, sólo atados por un compromiso insoslayable con la escritura como factor de construcción de una identidad que no puede sostenerse más en un espacio original. En tal sentido, el espacio de Estados Unidos, en razón de su desmesura —si bien en su último libro de cuentos el ámbito de la deriva será Europa— resulta perfecto para el tránsito de sus «extranjeros», sus «apartados», sus *outcaste*.

IV

Antes de entrar en la revisión de la otra gran línea que he señalado —la de la adopción de códigos extraliterarios—, quiero mencionar a dos autores que se recortan, por motivos opuestos, tanto respecto de la anterior como de la que veremos a continuación. El primero constituyó un singular fenómeno de best-sellerismo en la Argentina del Proceso y representa una posición literaria totalmente diferente. Me refiero a Jorge Asís y su ciclo de tres novelas, *Canguros*[34], el cual tuvo un éxito de público que pareció romper con la hegemonía de las novelas norteamericanas de cuarto nivel en el gusto de la masa lectora. Como lo ha analizado con singular lucidez Antonio Marimón en su artículo «Un best-seller argentino: las mil caras de un pícaro»[35], Asís, sobre todo en la primera novela del ciclo, construye su reflexión y su relato de los sucesos histórico-sociales contemporáneos desde una voz profundamente cínica —la del pícaro que ya venía delineándose en sus libros anteriores, notoriamente vinculados con el mundo arltiano—, en la que se desvalorizan ferozmente los discursos de la izquierda y los *topoi* intelectuales de los años setenta, a partir del nuevo lugar adoptado por el narrador protagonista, Rodolfo Zalim: el del marginal que trepó y al que, tras el desencanto con las ideologías, le queda simplemente mercar con ellas. Pero la fuerza de la novela de Asís —que se le debe reconocer al margen del rechazo que pueda producir su oportunismo— reside en su astucia para responder exactamente a la demanda del público, a partir de la creación de un pacto de complicidad con el lector que se basa en una recreación casi fotográfica del lenguaje coloquial argentino y un diálogo fluido con el público, los cuales nos remiten a los códigos propios de cierto periodismo de masas argentino, a los que se suman latiguillos de vendedor ambulante que producen un singular efecto de lectura. Tal opción de escritura en la que luego persistió —si bien con correcciones importantes en lo ideológico— unida a su éxito nos permiten comprender aspectos de la mentalidad popular del momento.

[34] *Jorge Asís:* Flores robadas en los jardines de Quilmes. *Bs.As., Losada, 1980;* Carne picada. *Bs.As., Legasa, 1981;* La calle de los caballos muertos. *Bs.As., Legasa, 1982.*

[35] *Antonio Marimón: «Un best seller argentino: Las mil caras de un pícaro»,* Punto de vista. *Año IV, N.º 14, marzo-julio 1982, págs. 24-27.*

En cuanto al segundo autor, Abelardo Castillo, su producción de estos años representa la continuidad de un género de singular importancia dentro de nuestra literatura, el cuento, así como su primera novela, que publica en 1985, rescata para el sistema literario del momento la figura de Leopoldo Marechal, según lo señalé antes.

En el ámbito del cuento, Castillo aparece como el autor más importante de su generación, con una obra que, si bien se inicia en el sesenta, se extiende a lo largo de las dos décadas siguientes. Vinculado con Cortázar por su concepción de la literatura como una ética así como por su estética del relato, Castillo, al igual que Rabanal, reivindica tanto para el cuento como para la novela la posibilidad de contar historias al margen de la teorización interna. Pero, a diferencia de aquél, en su obra la violencia externa se transforma en la violencia existencial y subjetiva que atraviesa a sus personajes y alcanza una cifra simbólica en el espacio donde terminan sus dos novelas: el manicomio. Asimismo, dicha figura adquiere una dimensión metafísica en la experiencia de la falta que persigue a sus criaturas, conscientes de la carencia de sentido, pero buscadoras de él. Dicha fisura, metafísicamente asumida, además, se concreta —como en Lowry y Scott Fitzgerald— en la grieta del alcohol, gran protagonista de *El que tiene sed*[36] y *Crónica de un iniciado*[37], novelas en las que se traza la trayectoria de Esteban Espósito, *alter ego* del autor.

En cuanto al aspecto formal de sus novelas, *El que tiene sed,* junto con la recuperación de Marechal para el sistema literario, marca una hibridación entre el género cuento y la novela, lo cual le da una textura polifónica y abierta, en la que, como en las principales novelas del período, toca al lector la producción de sentidos. Por fin, su prosa, de un vigor, una densidad y una andadura personalísimas, que juega con un amplísimo registro de tonos y una impresionante red de referencias literarias y culturales, alcanza una belleza y una fuerza deslumbrantes.

Antes de pasar a la otra gran línea de ruptura, me parece importante señalar que, además de Castillo, las dos décadas tuvieron excelentes cuentistas, que vienen tanto del sesenta como directamente surgen en el momento. Entre ellos se destacan Isidoro Blaisten —uno de los pocos escritores que continúa la tradición de grandes humoristas argentinos, con nombres como Macedonio Fernández, Bustos Domecq (el heterónimo de Borges y Bioy), Marechal— en cuyos libros el humor va desde el desopilante de *El mago*[38], hasta el más melancólico de *Dublín al Sur*[39] o *Carroza y reina*[40]; Liliana Heker —en quien me centraré en detalle más adelante— y Amalia Jamilis, cuyos relatos vinculados con la estética de Cortázar cubren una zona especialísima de marginalidad urbana y se articulan entre sí formando un universo autónomo e intercomunicado que hace recordar el mundo

36 *Abelardo Castillo:* El que tiene sed. *Bs.As., Emecé, 1985.*

37 *Abelardo Castillo:* Crónica de un iniciado. *Bs.As., Emecé, 1991.*

38 *Isidoro Blaisten:* El mago. *Bs.As., Ediciones del Sol, 1974.*

39 *Isidoro Blaisten:* Dublín al Sur. *Bs.As., El Cid, 1979.*

40 *Isidoro Blaisten:* Carroza y reina. *Bs.As., Emecé, 1986.*

de Faulkner u Onetti. En cuanto a los que publicaron por primera vez entrados los años setenta, merecen nombrarse en especial Rodolfo Fogwill y Carlos Gardini, de características temáticas y formales diferentes, pues mientras el segundo, como veremos, practica una narrativa cercana a la ciencia ficción y lo fantástico, Fogwill se mantiene más cercano al realismo, si bien realiza una ruptura de códigos literarios que da un perfil propio a su narrativa.

V. Hacia otros códigos

Tal como lo señalé al comienzo, el segundo aspecto notorio dentro de la producción de las dos décadas es la apertura hacia otros códigos y la apropiación discursiva de géneros menores.

En ambos gestos, el precursor sin duda es Puig: recordemos que, además del cine, presente en su primera novela, ya en *Boquitas pintadas*[41] el autor había reinscripto el folletín en la novela culta. Dicho papel precursor, sin embargo, y respecto de la narrativa policial, nos lleva a una fecha más temprana del siglo, pues corresponde a Borges y Bioy Casares, tanto por sus propios relatos detectivescos como por la dirección de la famosa colección *El séptimo círculo,* de importancia capital dentro de nuestro panorama literario. Ahora bien, si el género policial que adoptan fundamentalmente los narradores del setenta y el ochenta, a diferencia del practicado y difundido por Borges y Bioy, es la novela negra norteamericana, en el caso del código cinematográfico, es el mismo Puig quien lo trabaja con mayor profundidad que en sus textos anteriores en *El beso de la mujer araña*[42] de 1976, donde también desarrolla un recurso que luego retomará, transformado, en su última novela, *Cae la noche tropical*[43]; el diálogo. En su novela del 76, éste le sirve para confrontar las ideologías opuestas, tanto respecto de la sexualidad como de la política, de un homosexual y un guerrillero, así como la estética cinematográfica le permite articular el imaginario de los personajes y anticipar sus contradicciones.

En tal incorporación se percibe una de las marcas de la discursividad específicamente posmoderna, la cual se acentuará en los jóvenes narradores de fines del ochenta —que por cuestiones de cambio de problemática he decidido no incluir—, tanto como en César Aira, maestro del distanciamiento y el *collage.*

Dentro de este marco de utilización de géneros menores, la novela policial, de importante presencia en nuestro medio a raíz de su difusión por diversas colecciones, alcanzó una singular significación en el período. Autores como José Pablo Feinmann, Juan Carlos Martini, Rubén Tizziani, Ricar-

41 *Manuel Puig:* Boquitas pintadas. *Bs.As., Sudamericana, 1969.*

42 Ibídem *nota 4.*

43 *Manuel Puig:* Cae la noche tropical. *Barcelona, Seix Barral, 1988.*

do Piglia, Pablo Urbanyi y Mempo Giardinelli se sirvieron del género en su forma *hard-boiled* tanto para reflexionar sobre la violencia del período —*Últimos días de la víctima*[44] de Juan Pablo Feinmann, aparece como el ejemplo principal—, tanto como para hacer una parodia del género desde una actitud distanciada y de reescritura. Según lo señala Jorge B. Rivera en su trabajo sobre el tema: «La vuelta de tuerca de este nuevo tratamiento consistirá en la conversión de esas "máquinas" en "utopías", casi a la manera de la novela filosófica del siglo XVIII: "utopías" de la violencia, de la justicia, del poder, del dinero, del establecimiento de un sentido de la realidad, de la dignidad humana, de la compasión, etc.; y al mismo tiempo, "artificios" del lenguaje, de las convenciones genéricas, de los paradigmas del consumo, etc.»[45].

Algo similar, pero sin la connotación alegórica de la violencia, se da con el relato de aventuras a través de las novelas de Eduardo Belgrano Rawson *(El náufrago de las estrellas)*[46] y de Jorge Torres Zavaleta *(El primer viaje)*[47]. Tal vez cupiera incluir también las de Laiseca —*La hija de Keops*[48]— y la de César Aira —*Una novela china*[49]—, sólo que en ellas parecería faltar ese distanciamiento paródico que caracteriza a las otras, por lo cual prefiero incluirlas en la nueva configuración posmoderna y *light* de los narradores de fines del ochenta, cultores de un refinamiento que parece gozarse en el puro funcionamiento de la máquina ficcional.

Queda, por último, mencionar un género que tiene, curiosamente, cultores de alto nivel en nuestro país: la ciencia ficción, sólo que su articulación argentina, lejos de la marca fuertemente tecnológica de mucha ciencia ficción norteamericana, tiene una dimensión poética que la vincula ya con lo fantástico —como en *Kalpa imperial*[50], saga maravillosa de Angélica Gorodischer, o en los relatos de Marcial Souto—, ya con ominosas connotaciones sociopolíticas o una fantasía pesadillesca —*Primera línea*[51] y *Mi cerebro animal*[52] de Carlos Gardini.

VI. Has recorrido muchacha...

Tal como lo señalé al comienzo, nuestra literatura, desde principios de siglo, ha sido rica en voces femeninas, las cuales sin duda aumentaron a partir de mediados del cincuenta y el sesenta, años que aportan narradoras como Beatriz Guido, Syria Poletti, Martha Lynch, María Esther de Miguel, etc. Sin embargo, en los años ochenta, inclusive entre aquéllas que ya tenían una obra escrita, se planteó una reversión discursiva que, en muchos casos obedecía a una abjuración consciente de su anterior textualidad, marcada por la apropiación del discurso masculino —pienso en Reina Roffé— o a

[44] *José Pablo Feinmann:* Últimos días de la víctima. *Bs.As., Hachette, 1979.*

[45] *Citado en Jorge Lafforgue: «La narrativa argentina (Estos diez años: 1975-1984)» AA.VV.:* Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. *Bs.As., Eudeba, 1988, pág. 161.*

[46] *Eduardo Belgrano Rawson:* El náufrago de las estrellas. *Bs.As., 1979.*

[47] *Jorge Torres Zavaleta:* El primer viaje. *Bs.As., Emecé, 1986.*

[48] *Alberto Laiseca:* La hija de Keops. *Bs.As., Emecé, 1989.*

[49] *César Aira:* Una novela china. *Bs.As., Emecé, 1989.*

[50] *Angélica Gorodischer:* Kalpa imperial. I. La casa del poder. *Bs.As., Minotauro, 1983;* II. El imperio más vasto. *Bs.As., Minotauro, 1984.*

[51] *Gardini, Carlos:* Primera línea. *Bs.As., Sudamericana, 1983.*

[52] *Gardini, Carlos:* Mi cerebro animal. *Bs.As., Minotauro, 1983.*

la adopción no programática pero sí efectiva de un discurso que revelaba las marcas del propio género —pienso en Liliana Heker—. Esto las llevó a construir una literatura donde emerge la voz femenina, en la cual, para algunas, el erotismo fue el factor articulatorio fundamental —Tununa Mercado, Alicia Steimberg, Ana María Shúa—; para otras, tal papel lo cumplió la adhesión al feminismo —Gorodischer—; mientras que para un tercer grupo fue la necesidad de dar cuenta de la construcción de la propia subjetividad en la escritura —Heker, Roffé—. Asimismo, otras narradoras se permitieron una libertad en la hibridación de los géneros —Gallardo, Solá, Siscar— que les hizo posible inscribir en su discurso una estética de la transgresión discursiva. Por fin, merece citarse el caso de Elvira Orphée, quien reescribió su novela *En el fondo*[53] incorporándole las marcas de la violencia política del período y logrando un texto de singulares características.

Más allá de tales características individuales y grupales, sin embargo, en casi todas se percibe un trabajo de la escritura que se apoya en lo no dicho y el silencio, en la sugerencia y la elipsis, en el medio tono y el lirismo como categorías esenciales de su textualidad.

He señalado el papel que el erotismo cumplió para un grupo de escritoras y, en efecto, quebrando una tradición de silencio acerca del sexo, propia de la literatura latinoamericana, dichas autoras escribieron textos en los cuales se inscribió una experiencia del erotismo específicamente femenina, por cierto favorecidas por la liberalización que trajo la instauración de la democracia y el final de la censura. Dicha experiencia se manifestó, por un lado, en la investidura lírico-erótica del lenguaje, según ocurre en el excelente libro de Tununa Mercado, *Canon de alcoba*[54], que alcanza una asombrosa belleza formal, al inaugurar dentro de nuestra narrativa la posibilidad de hablar del sexo más allá de las categorías de lo pornográfico y lo obsceno; y expresando una sensibilidad específica de mujer, en una celebración poética de la vinculación profunda entre cuerpo y escritura. Por otro lado, lo hizo en la superación de los *topoi* sexuales de la escritura masculina a través del humor y la parodia, tal como se registran en *Amatista*[55] de Alicia Steimberg y *Dueña y señora*[56] de Susana Torres Molina.

Las narradoras que construyen una escritura femenina a partir de una mayor o menor ruptura con su obra anterior son Liliana Heker, Angélica Gorodischer y Reina Roffé. En el caso de Heker —una de las mejores cuentistas de la generación—, tal ruptura ocurre en *Zona de clivaje*[57], su espléndida primera novela, donde además de abordar por primera vez el género, en su forma de *Bildungesroman*, se tematiza un doble nivel de «traición»: tal como Irene Lauson tiene que traicionar a su maestro-amante Alfredo Etchart para poder ser una mujer, la escritora «traiciona» parte de su anterior estética marcada por procedimientos vinculados con el univer-

[53] *Elvira Orphée:* En el fondo. *Bs.As., Galerna, 1969.*
[54] *Tununa Mercado:* Canon de alcoba. *Bs.As., Ada Korn, 1988.*
[55] *Alicia Steimberg:* Amatista, *Barcelona, Tusquets, La sonrisa vertical, 1989.*
[56] *Susana Torres Molina:* Dueña y señora. *Bs.As., La Campana, 1983.*
[57] *Liliana Heker:* Zona de clivaje. *Bs.As., Legasa, 1987.*

so discursivo masculino, para encontrar su propio registro. Al respecto, sin embargo, me importa señalar que Heker, ya en sus relatos, a partir de la configuración de la subjetividad de sus protagonistas femeninas, va construyendo una discursividad propia que lleva las marcas del género. Sin embargo, la compleja elaboración textual de su novela lleva mucho más allá esa inscripción genérica. La parodia, aquí, se convierte en la clave fundamental para desfondar los mitos masculinizantes que sofocan a la heroína —una parodia, en otro sentido, que abarca desde el lenguaje hasta las figuras imaginarias y el trazado de las situaciones— y que alcanza su momento más alto en el final, donde un antiheroico «levante» en una playita de la Costanera se convierte en la posibilidad, para Irene, de rescatarse en su dolor y su verdad.

En el caso de Reina Roffé, y tal como la autora lo plantea en las palabras preliminares de *La rompiente*[58], este texto surge de su repudio de la estética masculina antes adoptada. Dicho rechazo determina un apartamiento casi total respecto del lenguaje y los cánones literarios habituales, por lo cual la novela trabaja sus significaciones desde el silencio y lo no dicho, la transgresión de códigos y la hibridez, a través de los cuales se busca —y se consigue— alcanzar «el esplendor de una voz» de mujer. El resultado de tal deconstrucción de la palabra masculina y pautada, es un texto de conmovedora belleza y desolación, donde la identidad fragmentada se teje en las redes mismas de un lenguaje en contacto con el cuerpo y sus fluidos más secretos.

Emparentada con esta narradora por la importancia que en sus relatos adquiere lo no dicho, pero con rasgos propios en lo relativo a la construcción narrativa, está la producción cuentística de Sylvia Iparraguirre[59], quien en sus relatos define una perspectiva específicamente femenina a partir de una mirada a la vez lúcida y recatada, y un tono menor que, en la tradición de Katherine Mansfield, Virginia Woolf y Clarice Lispector, construye una atmósfera de singular ambigüedad donde el lector encuentra un espacio privilegiado para armar su propia lectura de los relatos.

Angélica Gorodischer, por su parte, tras una excelente obra que se recorta dentro de la ciencia ficción, inicia una nueva etapa de su producción textual, a partir de una asunción explícita del feminismo. En los cuentos y novelas de este segundo período —*Mala noche y parir hembra*[60] y *Jugo de mango*[61], por ejemplo—, junto con el ahondamiento en la subjetividad femenina y la inscripción de zonas de la experiencia de la mujer, hasta el momento ausentes en nuestra ficción, la autora propone con singular humor nuevos modelos y arquetipos antimachistas, a partir de los cuales asumir la condición de mujer.

[58] *Reina Roffé:* La rompiente. *Bs.As., Puntosur, 1987.*
[59] *Sylvia Iparraguirre:* En el invierno de las ciudades. *Bs.As., Galerna, La rosa de cobre, 1988.*
[60] *Angélica Gorodischer:* Mala noche y parir hembra. *Bs.As., La Campana, 1984.*
[61] *Angélica Gorodischer:* Jugo de mango. *Bs.As., Emecé, 1988.*

Los textos de Sara Gallardo[62], Marcela Solá[63] y Cristina Siscar[64] delinean, a su vez, una textualidad donde el lirismo, el humor y lo fantástico, así como la referencia al cuento de hadas, la leyenda y el relato popular desestructuran las formas narrativas masculinamente constituidas. Dicha hibridación genérica abre espacios expresivos experimentales que dan forma a una sensibilidad «otra» —de mujer— que ha ido construyendo un nuevo canon. En él cabrían, asimismo, los brevísimos textos de Ana María Shúa incluidos en *La sueñera*[65] y *Casa de geishas*[66], donde la apuesta es también a la fusión entre lirismo, humor y leyenda.

He dejado para el final la última novela de Elvira Orphée, *La muerte y los desencuentros*[67], pues aparece como un fenómeno peculiar dentro de nuestra novelística, en cierta forma comparable a *El amante de la China del Norte* de Marguerite Duras. Porque tanto como Duras retoma la historia narrada en *El amante* en su segundo texto, pero contando aspectos ausentes de aquella, Orphée —cuya trayectoria se ha ido consolidando desde los años sesenta— reescribe su novela *En el fondo* para dar cuenta de la violencia de la guerrilla y la represión militar, ausentes de aquélla, que se publicó en 1969. Lo que me parece especialmente notable de esta reescritura es que, lejos de afectar en lo más mínimo la dimensión poética y femenina del texto —pues Orphée es la única narradora a quien cabalmente podemos inscribir en la tradición de la novela lírica femenina iniciada por Virginia Woolf y continuada por la brasileña Clarice Lispector—, la autora logra tensarla aún más a partir de la inclusión de alusiones metaforizadas, trabajadas desde el silencio, relativas a los terribles hechos históricos. En un sentido, su técnica de nombrar lo innombrable desde lo no dicho, es similar a la de Reina Roffé en *La rompiente*, que superpone a la grieta de la personalidad el desgarrón de la violencia militar.

He llegado así al final de este panorama, en el cual se revela, a pesar de sus necesarias omisiones, la riqueza y variedad de la producción del período, la cual, más allá de su alto valor estético, ha logrado transformar en arte la penuria de una historia atravesada por la muerte.

Cristina Piña

[62] *Sara Gallardo:* El país del humo. *Bs.As., Sudamericana, 1977;* La rosa en el viento. *Barcelona, Pomaire, 1979.*

[63] *Marcela Solá:* Manual de situaciones imposibles. *Bs.As., Carlos Lohlé, 1990.*

[64] *Cristina Siscar:* Lugar de todos los nombres. *Bs.As., Puntosur, 1988.*

[65] *Ana María Shúa:* La sueñera. *Bs.As., Minotauro, 1984.*

[66] *Ana María Shúa:* Casa de geishas. *Bs.As., Sudamericana, 1992.*

[67] *Elvira Orphée:* La muerte y los desencuentros. *Bs.As., Fraterna, 1990.*



Poesía argentina de los años 70 y 80

La palabra a prueba

I

Algunas cosas, sin duda, cambiaron en la poesía argentina durante los años 70 y 80. Más: se puede pensar el período como un gran *procesador* de actitudes y procedimientos literarios después del cual ya nada sigue siendo lo que era (y esto no sólo ocurre con la literatura, obviamente), pero aquí no se trata de describirlo ni de hacer balances. El siguiente trabajo apenas intenta registrar —y, en lo posible, relacionar— algunos hechos y algunas reflexiones capaces de iluminar en parte (con la seguridad de que esa parte no carece de importancia) la cuestión que anuncia su título.

II

En la Argentina se publican unos 200 libros de poemas por año, casi todos costeados por sus autores y que en su mayor parte nunca llegan a las librerías, no encuentran eco en las revistas ni en las secciones literarias de los diarios y rara vez traspasan —sobre todo si no fueron publicados en Buenos Aires— el ámbito local. No voy a referirme, entonces, a esa inaprehensible masa de escritos que se llama «poesía» sino a presentar tramos e intersecciones de algunas líneas de problemas que, como huellas, se fueron dibujando de manera insistente en contacto con muchos de los textos producidos en las dos últimas décadas. Hablo de mi contacto, que

es —tal vez deba aclararlo— el de un lector interesado: interés, primero, en la poesía como ejercicio de cierta experiencia pasional de lectura, de profesional en la producción de textos críticos, en segundo lugar, y, en tercero (y este es el motivo principal de prevención), de persona que se dedica a escribir poemas.

III

«¿Hay un auge de la poesía argentina?» se preguntaba en enero de 1988 el suplemento cultural del diario *Clarín*, constatando estos indicios: la aparición de *Diario de Poesía*, un año y medio antes, con una tirada de 5.000 ejemplares y frecuencia trimestral, la persistencia de otras revistas, como *Último Reino*, *XUL*, y *La danza del ratón*, y el crecimiento que demostraban dos editoriales dedicadas al género —Libros de Tierra Firme y Último Reino— aún en un contexto de alta inflación y crisis económica. El cuadro de situación que se esbozaba luego incluía, mediante cuatro entrevistas —al poeta y editor José Luis Mangieri, a Susana Villalba, a Arturo Carrera y a mí—, las siguientes cuestiones: cierto «auge de la poesía escrita por mujeres», el inicio de una actividad poética ya no a través del libro sino de los escenarios («la poesía —decía Villalba— está empezando a plantearse cómo presentarse como ritual, a buscar formas nuevas de mostrarse ante el público»), el recuento de las diversas corrientes existentes y la pregunta acerca de si la poesía conserva «un papel transgresivo respecto a la sociedad». A esto último, Carrera respondía que «escribimos en un lenguaje sin despotismos», destacando «la autonomía de la palabra poética» y su «arbitrio» frente a las estéticas y a las ideologías, para luego introducir un término clave, «neobarroco».

IV

La irrupción fuerte de la denominación «neobarroco» en la Argentina se da más o menos simultáneamente con el retorno a la democracia, a fines de 1983 y poco antes de la difusión de los conceptos de «crisis de los paradigmas», «muerte de las ideologías» y «posmodernidad». En sus declaraciones a *Clarín*, Carrera citaba al semiólogo italiano Omar Calabrese para hablar de una «edad neobarroca»: más que un género o un estilo, el neobarroco sería «una época, la de la discontinuidad, del elogio de la desarmonía, del polimorfismo de los monstruos (nuestra época se alía con la belleza de lo monstruoso), los *video games* y el balance general entre lo clásico



y lo barroco». ¿Había que suponer entonces que era «neobarroca» toda la poesía de la época? ¿Que, en caso de existir una corriente poética con ese nombre, su valor era de síntoma o, peor, una nueva expresión del gusto de ponerse a tono con la época? ¿No se la podía ver como una posibilidad entre otras muchas? Yo, al menos, la encaraba como una cuestión de poéticas y procedimientos —«poner el acento en las posibilidades asociativas y fónicas del lenguaje, una suerte de frivolidad o trivialización que es deliberada porque funciona como un desafío a los discursos heroicos o a las certezas establecidas»—, no sin denunciar la operación de «un aparato de teóricos, críticos y periodistas de algunos medios culturales» que presentaba al neobarroco como «la única poesía argentina actual».

V

Resumido, este era el panorama poético que describí a principios de 1988: a) una extrema diversidad de poéticas, una proliferación de individualidades en la que apenas podían distinguirse, a lo sumo, algunas grandes direcciones; b) desde hacía cuatro o cinco años, la ausencia de cualquier movimiento con una propuesta definida (más exactamente: desde que los integrantes del grupo Último Reino abandonaron la cohesión en torno de cierta actitud que había sido caratulada como «neorromántica»); c) el fenómeno literario y periodístico-cultural del neobarroco; d) la incipiente emergencia de una suerte de «objetivismo» sustentado en el discurso de la prosa y el tono impersonal («un lenguaje despojado de artificios, donde lo poético no es evidente y debe ser buscado»); e) una heterogénea cantidad de elaboraciones de la herencia del coloquialismo de los años 60, ya libres de excesos confidenciales o sentimentales, de efectismos y de la creencia ingenua en la posibilidad de transmitir inmediatamente un sentimiento o una idea. Daba cuenta, en otras palabras, de la instauración de una posición más distanciada en la lectura y en la escritura, de una actitud más crítica respecto de las posibilidades comunicativas de la lengua.

VI

Poemas que hablan de brillos a contraluz, siluetas entrevistas, muros, puertas que se abren o cierran, ruido de pasos, el rumor de la lluvia afuera. No hay casi menciones a la situación política del país ni reflexión sobre ella, pero algunos textos parecen dar cuenta de esa presencia insistente, a través de una colección de imágenes parciales o en escorzo hecha de

campos minados, derrumbes, lugares donde hubo fiesta y ya no la hay, débiles lucecitas en lo oscuro, desperdicios, repentinos recuerdos que iluminan la atmósfera, mal olor. Como si se hubiera perdido la capacidad de imaginar, y hasta de ver con alguna nitidez. Podría detectarse, en buena parte de la poesía escrita en la frontera entre los 70 y los 80, el empeño en componer una mirada con restos o fragmentos y, con titubeos, silencios y cambios de tonos, una voz.

VII

El recurso al fragmento, al vistazo, a la cita y a la referencia cultural, por un lado. Otros (Pablo Ananía, Marcelo Moreno) asumen francamente la aridez del discurso conceptual, pobre y deslucido en imágenes, apelando a una tradición de severidad moral fundada en el país por Alberto Girri. Otros, los «neorrománticos», echan mano a la reserva de un vasto imaginario acumulado en casi dos siglos de poesía occidental (desde Hölderlin a Octavio Paz, pasando especialmente por Baudelaire y Rimbaud) y otros —«concretistas», «experimentales» o «neobarrocos», las denominaciones son varias— denuncian la falsedad de cualquier ilusión, sea a través de imágenes o de conceptos, para propugnar la escritura y la lectura como operaciones radicalmente desconfiadas, sin nada que prometer al lector excepto un activo trabajo de construcción (y de deconstrucción) de la significación, en textos que no parecen significar casi nada. En todos los casos, se ha vuelto extremadamente problemática la posibilidad de vincular las imágenes y las palabras con la vida inmediata.

VIII

Estoy hablando de un real pesado y omnipresente, tan imposible de obviar como de mirar de manera sostenida, y de las estrategias que intenta el lenguaje poético ante esa presencia que lo cuestiona. Mucho más que autocensura o maniobras para sortear la censura, entra en juego el desconcierto ante lo que irrumpe trastocando el cuadro brutalmente. Algo que queda claro es que las palabras no bastan si de lo que se trata es de «decir», porque lo que está fuera del lenguaje es mucho más elocuente. Para algunos, se trata de una confirmación de sospechas o comprobaciones que venían de antes; para otros, de una dificultad para encontrar resonancias en las palabras y en las cosas, en un escenario donde casi nada significa porque todo cambió de lugar. Se había cancelado de golpe un futuro que



para muchos, incluidos muchos poetas, operaba hasta entonces como un horizonte dador de sentido a cada acto, cada percepción, cada palabra.

IX

Durante el «Proceso de Reorganización Nacional», nombre oficial de la dictadura iniciada en marzo de 1976, fueron asesinados los poetas Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos y Roberto Santoro, y estuvieron fuera del país, entre otros, Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi, Mario Trejo, Alberto Szpunberg, Luis Luchi, Ramón Plaza y Horacio Salas, por nombrar sólo a los más conocidos. Ni las ausencias ni las prohibiciones, sin embargo, deben haber pesado tanto en el lenguaje como la atmósfera de terror mudo y la extraña sensación de «normalidad». «El resultado de ese corte abrupto, de esa dispersión fue que el poeta se encontró (como siempre, pero más que otras veces) solo frente a su propia voz», escribió en 1984 un poeta, Miguel Gaya, en *La danza del ratón:* «No sólo se le negó el acceso a cierta tradición donde apoyarse o ante la cual rebelarse. No sólo se le retaceó el conocimiento de la obra de sus pares, o la posibilidad de comunicar su obra. También la realidad le obligó a dudar de sus propias certezas, de su capacidad para expresarlas, de la factibilidad de comunicar lo que (le) pasaba».

X

Aunque la larga tradición de «poesía política» que tuvo la Argentina quedó interrumpida desde marzo de 1976, unos cuantos textos pudieron superar la resistencia del discurso poético a nombrar ciertos hechos y situaciones: «Se entiende?/ Estaba claro?/ No era un poco demás para la época?/ Las uñas azuladas?/ Hay cadáveres», dice «Cadáveres», un extenso poema de Néstor Perlongher que monta frases tomadas como casualmente del habla y observaciones de la cotidianeidad con la persistente intercalación de la frase «hay cadáveres». Escrito a fines de 1982, cuando ya en los diarios empezaban a aflorar los hallazgos de cementerios clandestinos, «Cadáveres» es uno de los pocos casos en los que lo ocurrido aparece tratado más o menos directamente, pero aún más que nombrar lo innombrable, lo que hace es dar nombre a la imposibilidad misma de nombrar.

XI

«El poema que hacía referencia/ a los problemas de la balística en relación con/ los sentimientos/ ¿describía la curva de la tristeza y cómo/ hay que apuntar más alto que la realidad o// un poco hacía la izquierda/ según/ para dar en el blanco/ en la realidad?/ ¿hablaba/ del instrumento o arma que retrocede/ al herir o matar/ y cómo la mano// debe rápidamente corregir/ avanzar otra vez para/ volver a herir o matar?». *Hechos* fue escrito en Buenos Aires y Roma entre 1974 y 1978. Los dos siguientes libros de Juan Gelman, *Notas* y *Carta abierta,* son de 1979 y 1980. Desde el exilio resultó un poco más factible la conjunción entre la palabra y lo que, en el lugar mismo de los hechos, no había cómo pronunciar, pero *Notas* y, sobre todo, *Carta abierta,* fueron mucho más lejos: encontraron el único lugar donde la poesía argentina pudo hacer de la experiencia extrema del dolor, el arranque de una voz, la letanía casi gutural que, ahondándose en sí, logra, como otro San Juan de la Cruz, sustraer de otra noche oscura, del silencio, la palabra.

XII

«Creo que las líneas que pueden evidenciarse están trabajando en lo que yo llamaría algo así como una poética de la desintegración (...), en todo caso se podría hablar de una estética del fragmento»: este era el aspecto de la poesía argentina en 1986, según la descripción que esbozó entonces el crítico Ricardo Ibarlucía. Se estaba asistiendo a una «crisis de los discursos poéticos» entroncada en una vasta «crisis de los paradigmas» característica de la presente etapa de la cultura occidental: «Ante la cesación de la certeza y el desencantamiento del arte, nos queda una fragmentación y un desamparo».

XIII

Si se mira desde sus extremos el bloque de dos décadas y a grandes rasgos, la dirección de los cambios es la misma en la Argentina que en España, en Estados Unidos, en México o en Francia. Las dictaduras, en este sentido, habrían sido el particular caldo de cultivo que un generalizado vuelco cultural encontró en algunos países sudamericanos, pero que entre sus agentes hubiera estado el terror no es un dato secundario. Hay algo en el lenguaje que todavía registra ese efecto traumático; quedan co-



sas sin elaborar. En sus consideraciones sobre el período, el crítico Juan Carlos Martini Real llamó la atención sobre el fenómeno de multiplicación y ebullición que en esos años empezó a registrarse en la poesía argentina, como si la lengua buscara articular un malestar confuso.

XIV

Ni las iniciativas multimediáticas ni el empuje fueron suficientes para que prosperaran las tentativas de poesía escénica que avizoraba en 1988 Susana Villalba, aun cuando tenían un importante antecedente: la costumbre de organizar lecturas de poemas que durante los últimos años de la dictadura se extendió como una fervorosa «resistencia cultural», al menos en Buenos Aires. A la manera de un laboratorio, las mezclas, los contactos, los descubrimientos surgidos de aquellos intercambios, alentaron la escritura y abonaron el terreno sobre el que surgiría lo que después se iba a considerar «un auge». Nunca hubo en realidad tal auge, si eso significa alguna repercusión sobre el conjunto de la sociedad o de la cultura, pero algo ocurrió en el campo de la poesía misma.

XV

«Ahora está empezando a aparecer lo que se gestó durante la dictadura», declaró Noé Jitrik a principios de 1989. Para Jitrik, uno de los más respetados críticos argentinos, la literatura con la que se estaba encontrando a su retorno del exilio merecía una especial valoración, al haber aprovechado las condiciones desfavorables como «un momento de reconcentramiento y de investigación, de reflexión». Una situación represiva «no sólo pone de relieve una imposibilidad de manejarse libremente sino también la caducidad, la ineficacia o la debilidad del instrumento que se posee», explicaba Jitrik y, de hecho, ninguna prevención contra las explicaciones sociologistas impide comprobar la irrupción, desde 1976, de «un repliegue autocrítico de la poesía», según lo definió el crítico y poeta Santiago Kovadloff.

XVI

No hay ingenuidad posible a partir de 1976, ni en la poesía ni en la reflexión sobre poesía, ni como estrategia poética ni como actitud existencial. Pero la ingenuidad, en la escritura o en la lectura, ya había sido denuncia-

da en los primeros años de esa década como embuste encubridor y legitimación de un orden represivo, por los escritores que se agruparon en torno de la revista *Literal* y de su líder, Osvaldo Lamborghini. Había que arremeter contra el esteticismo y el «compromiso», dar protagonismo a la incerteza, la provocación y el desaire, despreciar todo asomo de «buenas intenciones». Leer no sería otra cosa que asistir sesgada y porfiadamente a las operaciones de la escritura, rechazar toda tentación romántica de «suspender transitoriamente la incredulidad», romper, quebrar, marcar, registrar un armado y desarmarlo para que lo único que reste sea el desarme, la mascarada. «Nadie en Argentina desconfió tanto de las palabras, nadie se resistió tanto a dejarse seducir por sus combinatorias, nadie trató con tanta tenacidad como él de sacarse de encima a la literatura» escribió, acerca de Osvaldo Lamborghini, Tamara Kamenszain. A su muerte en Barcelona, en 1985, Lamborghini ya circulaba como mito en anécdotas y sentencias reiteradas como tramos de un pensamiento inaugural, del que se declararon deudores Perlongher, Carrera y la propia Kamenszain, entre otros poetas.

XVII

No existe algo que pueda presentarse como «el pensamiento de Osvaldo Lamborghini» sino un libro de poemas, el impacto que provocó el relato *El fiord* en 1969, una obra narrativa reunida bajo el título de *Novelas y cuentos* (1988), algunos artículos en *Literal* y una extensa obra ensayística no escrita, conocida a través de la palabra de los que lo conocieron o dijeron conocerlo. De todo esto se extrajeron enseñanzas: a diferencia de su hermano mayor, Leónidas Lamborghini, que fundó en cierto uso de la parodia una veta para la producción de significaciones cuyas posibilidades se verifican cada vez más en la poesía argentina (un constante contrapunto, mutuamente enriquecedor, entre el texto paródico y el parodiado), Osvaldo Lamborghini hizo de lo paródico un método de destrucción de la literatura existente; de la escritura, una forma consciente y decidida de la conspiración y la intriga; de la ficción, una ideología enfrentada a toda ideología. Y, sobre todo, enfrentada a cualquier intento de utilización de la literatura al servicio de la política y de cualquier fin que no sea la literatura misma, entendida como goce y perversión, a partir de algunas lecturas de Jacques Lacan. Había un campo fértil para el arraigo de estos principios, en la segunda mitad de los 70, entre quienes escribían poesía en la Argentina.

XVIII

La ingenuidad retornará, sin embargo, en los libros de Arturo Carrera, pero cuando retorne será una ingenuidad deliberada («De pronto tu mirada se enciende para mí/ iluminando cada hoja de cada rama,/ cada corteza de cada ramaje vacilante:/ los árboles: los claros ínfimos donde/ se abalanzan a besos las palomas»). Sobre todo en *Children's corner* (1989), Carrera explorará una ingenuidad en permanente contrapunto con ráfagas de discurso teórico y otras intercalaciones manifiestas de intertextualidad, y también un infantilismo que procura el lenguaje para ganar en fragilidad y ligereza, complementado con la explotación literaria de la figura del poeta como personaje *naïf* y asombrado ante la complejidad del universo que lo atemoriza con sus maravillas. Pero eso ocurrirá a partir de *Arturo y yo* (1984). Tres años antes, *Lugar común* —edición conjunta de varios autores— daba la impresión de un catálogo de interrogantes, dudas, cuestionamientos y expresiones de incredulidad: «La distracción es fatal para el poeta,/ acusan las torcazas que beben el agua estancada/ de los ojos de los muertos», dice «Circunstancias», de Jorge Aulicino. Poemas de Tamara Kamenszain, Guillermo Boido, Irene Gruss y Marcelo Pichon Rivière, entre otros, integraban también ese libro, en cuyo prólogo Kovadloff constataba la existencia de una poesía hecha de heterogéneos códigos coexistentes y contradicciones irresueltas. La sintaxis desarticulada, el predominio cada vez mayor del ritmo y la sonoridad, la imposibilidad de articular una mirada, en casi todos los poemas, parecen dar cuenta del difícil trabajo de reelaboración de una herencia.

XIX

«Andaba con algunas lluvias clavadas en la espalda./ Dolían./ Dolían, ciertamente, como parientes ricos./ Además, la gente se moría de risa./ Andaba también con un tenaz apego/ por los andenes solitarios/ y tuve romances trágicos con varias bataclanas/ y con mujeres del subte». El fragmento es de *Mejor matar esa lágrima* (1971), el primer libro de Aulicino. Cierta noción de «lo maravilloso cotidiano», aparejada a los recursos del coloquialismo, se había ido arraigando durante los años 60 en la poesía de Buenos Aires. Iba a desaparecer totalmente después del 76, junto con la recurrencia entusiasta a las metáforas y la búsqueda de un impacto inmediato en la sensibilidad del lector, pero su decadencia había empezado antes: en *Vuelo bajo*, de 1974, Aulicino anuncia que «el Bardo tuvo miedo:/ la Letra tenía cadencias hasta entonces insólitas/ la Letra era moneda de uso indefi-

nido/ dudosa, la letra era rayo sin destino/ y sombras en la nieve». En el mismo año se registraba, con la aparición del grupo «Nosferatu», un decisivo indicio de que estaba en marcha cierta peculiar reacción contra el predominio de las poéticas coloquiales y politizadas, pero por medio de un discurso aun más unívoco, acrítico y fervoroso, que luego se llamaría «neorromanticismo».

XX

Antes, en 1968, en torno de la revista *El lagrimal trifurca* se empezaba a ensayar en Rosario otra posibilidad: una suerte de «antipoesía» irreverente y prosaísta que apelaba al distanciamiento y al humor en oposición a «la efusión poética», al decir de uno de sus integrantes, Eduardo D'Anna. En la convicción de que «la voz del poeta no se propone como la única verdad», Francisco y Elvio Gandolfo, Sergio Kern, Hugo Díaz, entre otros, buscaban acercar el poema al epigrama, el chiste, la parodia o el diálogo, apelando a cierta narratividad y procurando «el predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos». Minimalistas *avant la lettre*, precursores de la atención hacia lo «poco significativo» que cobraría fuerza a fines de los 70 y alcanzaría su mayor productividad con el «objetivismo» unos años después, estos poetas apostaban no sólo a diferenciarse de los aspectos sentimentales del coloquialismo porteño sino también del culto de la imagen surrealista que se había impuesto desde los años 50, a menudo apuntalada con la postulación de la poesía como modo de vida o como fin supremo y con la exaltación del personaje del poeta como una suerte de vidente o iluminado.

XXI

También la práctica de la incandescente imagen surrealista y la concepción exaltada del poeta se extinguieron en 1976, aunque oblicuamente persistieron en el discurso «neorromántico». En una reseña de *La vida es tu juego*, de Carlos Vladimirsky, en 1980, Laura Klein denuncia la existencia de un «amplio espectro de jóvenes poetas que rescata para la poesía un campo privilegiado de verdades absolutas e intemporales», considerándola un «espacio de la pureza» y acudiendo a «una cosmovisión sacralizada», hecha de valores trascendentes y unívocos, y desdén hacia lo transitorio y vulgar. Un aire de gravedad que entendía la experiencia poética como una instancia espiritual superior, más que como producto de un trabajo



verbal, se multiplicó a mediados de los 70, pero eso que fue llamado neorromanticismo —nunca por los propios acusados de practicarlo— abarcó en verdad a modos de escribir muy diversos: se trataba, en algunos casos, de alcanzar o preservar la pura belleza de lo esencial, en otros de armonizar los desgarros de un espíritu dolido por anhelos incumplidos o de buscar algún amparo en la Cábala, el budismo, el malditismo finisecular o los cultos satánicos. Sólo la aparición de *Último Reino* en 1979 daría a esta actitud difusa un rostro definido, y no por mucho tiempo.

XXII

Dirigida por el poeta Víctor Redondo y el músico Gustavo Margulies, *Último Reino* se articuló, en un principio, en torno de la poética del grupo «Nosferatu» (Mario Morales, Jorge Zunino, Enrique Ivaldi): extensas oraciones versiculares, un sostenido tono de invocación, plegaria o elegía, una persistente solemnidad, abundancia de exclamaciones y sustantivos abstractos y un vocabulario de origen religioso o previamente cargado de prestigio. «Oh, vanos destellos,/ laberintos de azar y muerte./ ¿Por qué vienes a tentar en la lejanía/ que desaparece?», escribía, por ejemplo, Horacio Zabaljaúregui. Será la última vez que en la Argentina un grupo de poetas (Susana Villalba, Guillermo Roig y Mónica Tracey, además de Redondo, Zabaljáuregui y Zunino, entre otros) adopte una especie de programa poético, evidente en los textos aunque rara vez explicitado por sus autores. Lo singular de esta poética grupal fue su modo de enfrentar la crisis del lenguaje con un atrincheramiento en la tradición, dando por sentados los sentidos establecidos en vez de explorar nuevas posibilidades de significación.

XXIII

Un aspecto que comparten los variados discursos neorrománticos es la univocidad. Sobre esa persistencia de un punto de vista único, de la presencia fuerte de un «hablante» con sentimientos, percepciones e ideas definidos, pasa la gran divisoria de aguas de fines de los 70. Del otro lado —en el fragmentarismo, en la desconfianza hacia el lenguaje y la incertidumbre— está el resto de la nueva poesía, incluida la de muchos que, en sus inicios coloquialistas o postsurrealistas, habían cultivado discursos bastantes unívocos.

XXIV

Ya en los poetas del *Lagrimal trifurca* el punto de vista es débil, casi sin visión del mundo que transmitir, e incluso en una poética con algunos componentes neorrománticos, como la de Guillermo Boido, lo que prevalece es un hablante que se desconoce y un pensamiento que sólo sabe interrogar. Pero habría que buscar todavía más lejos el impulso que desplaza a la expresión y la convención de comunicabilidad para instalar la actitud conjetural, el balbuceo y una suerte de voz en proceso: en el Gelman de *Cólera buey*, en 1965, y más aún, en el Leónidas Lamborghini de *Las patas en las fuentes*, o, adentrándose un poco más en los antecedentes, la tozuda búsqueda de impersonalidad y ejercicio de la sospecha que desde fines de los años 40 llevó a cabo Alberto Girri.

XXV

En un artículo de *La danza del ratón*, en 1985, Jorge Fondebrider señalaba la profunda impronta que dejaron dos poetas de los 60: Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Si la impregnación que produjo Pizarnik —sobre todo después de su suicidio en 1972— no fue la de una escritura, sino la de la identificación entre un estilo poético y un modo de vida (un mito), a Gelman se le deben una apertura de posibilidades escriturales, ciertos hallazgos en el abordaje de lo conversacional, ciertas rupturas y, por encima de todo, un tono cuyos ecos todavía resultan productivos en la obra, por ejemplo, de Alberto Szpunberg, Laura Klein, Diana Bellesi, Jorge Boccanera, Javier Cófreces, Gaya, Aulicino o el propio Fondebrider. En el «ejemplo vital» de Pizarnik abrevaron muchos «neorrománticos», mientras quienes encontraron en Gelman la posibilidad de «trabajar con las palabras como se trabaja con objetos concretos», tuvieron medios más aptos para redefinir su práctica en la segunda mitad de los 70.

XXVI

«12 de agosto de 1982./ Anoto estas palabras por el placer de dejar/ una marca. 03 horas.// 15 de enero de 1983./ La Dama del Corazón Cortado sueña sobre/ la alfombra. Bebemos ginebra. Llovió.// Sábado 18 de junio de 1983/ 06 horas/ Luz azul sobre escritorio marrón...»: este fragmento pertenece al libro *Circe* de Víctor Redondo (1985). Viene al caso para notar cómo, junto al resplandor de lo absoluto, a la sed de plenitud y a la ferviente

expresión de una visión del mundo, entra en juego una actitud experimental e irrumpen la inseguridad, el tartajeo, la mezcla de códigos, cierta productiva inseguridad. El hablante se esfuma, irrumpe lo ambivalente, el corte, la cita, el paladeo de la sonoridad: ya ni entre los poetas de *Último Reino*, por ese entonces, reina la voz única. Se busca. Una máxima mallarmeana caracteriza a la poesía argentina de los 80: «La poesía no se hace con ideas sino con palabras». Ni con ideas ni con sentimientos ni con visiones de mundo. La palabra pasa a ser objeto de una atención extrema, aunque de muy diversos modos.

XXVII

«La palabra es una celda que ha quedado vacía», decía la última línea del último texto de *Veinticinco poemas*, cuarto y último libro de Guillermo Boido. Desde ese entonces (1983), Boido no ha vuelto a escribir, o al menos a publicar. Con su primer libro, *Situación*, en 1971, este autor había sembrado entre sus coetáneos la posibilidad de un discurso reflexivo, que algunos motejaron de «poesía intelectual» o «poesía metafísica»: textos en general epigramáticos, movidos por un impulso de indagación ontológica. Perseguidor de «la lucidez de la palabra poética, su necesidad, su caridad o su tremenda potencia de expresar lo casi inexpresable», el ejemplo de Boido causó una pequeña revolución a través de la extrema síntesis («he visto esa provincia donde/ la sombra de mi cuerpo habla/ de mi cuerpo como de una sombra») y la convicción de que la poesía puede ser un modo de conocimiento o al menos un particular ejercicio del arte de pensar. «Como raíces salvajes, sin fruto,/ sin semilla. Así/ se pudren las palabras.// Y sólo un vago hedor o aliento/ sobrevive. Así/ perduran las palabras.// Como un salmo sin dios en el vacío», dice uno de los *Veinticinco poemas*.

XXVIII

Boido habla de «acceder a niveles no inmediatos de la realidad» y de la experiencia poética como «revelación o presentación fugaz que otorga sentido unitario a toda otra experiencia del mundo: nos dice qué somos». Parece coincidir con los neorrománticos en eso, más aún cuando pregunta, en 1982, respondiendo a una encuesta de la revista *XUL*: «¿Una poesía sólo determinada por la reflexión ante el lenguaje? ¿No por la maravilla y el espanto de vivir, de amar, de morir? ¿De vivir, de amar, de morir de esta manera y no de otra? ¿Qué siniestra poesía sería esa, cuya única preocupa-

ción es el status del lenguaje?». Y, sin embargo, es uno de los primeros de sus coetáneos que plantea a fondo la pregunta por el lenguaje. No otra cosa que depurada elaboración del lenguaje es el trabajo al borde del silencio —o con el silencio— que lleva a cabo en *Veinticinco poemas:* no hay cómo fijar el sentido, no hay más que tiros de dados que desarticulan la superficie de las cosas. Una empresa de indagación que, por su apelación a operaciones racionales —aunque sea para cuestionar ciertas concepciones de la razón— y por su aspiración al rigor, impersonalidad e insaciabilidad, se parece a la del científico. No es aleatorio aclarar que Boido se dedica a la enseñanza y divulgación de la física.

XXIX

«Si las palabras designan lo real/ a qué hablar donde todo está dicho», escribe Jorge Aulicino en *Poeta antiguo* (1980). Bastante después, en *Paisaje con autor* (1988), escribirá: «Como quien con la uña saquea una pera/ así creyó que saqueaba la realidad;/ en verdad dijo que las lluvias no lo contenían/ y que las flores de jacarandá no lo contenían/ y sintió como ráfagas en los techos/ que la realidad vaciaba en el terreno verdadero, el de las metáforas./ Empezó de nuevo:/ como campanas que suenan en otra región/ un ángel descendió sobre él y le dijo:/ nada queda de ti infeliz porque/ creíste guardar tu tesoro de las analogías/ y en verdad custodiabas una pista de maniobras abandonada». Nada que se pueda escribir es real, todo es ficción, y así y todo es posible un pasajero rescoldo de aventura y magia, una reflexión sobre el mundo, una entonación conmovedora, alguna imagen vívida y válida por sí misma, el paladeo de la aliteración, la armoniosa disposición de los acentos.

XXX

Tantas citas de la obra de Aulicino se deben a su aptitud para ejemplificar ciertas transformaciones de estos años. En 1981 este poeta había anunciado la existencia de una actitud «barroca», que entendía como exasperación de las contradicciones e incredulidad, como «inasibilidad del contenido» y como «práctica del lenguaje sometido a las más altas pruebas de significación, a la vez burla y desconfianza de sí mismo». *Paisajes* y *Reino Sentimental* de Luis Tedesco, por ejemplo, *Los peces de ceniza,* de Delia Pasini, o *Versión de la materia* de Leopoldo Castilla, pueden dar cuenta de esta manera de asumir la crisis del lenguaje a la que ya sólo de un modo muy



general, sin embargo, se podrá llamar «barroca», sobre todo después de que entren a descollar las escrituras que se reclaman «neobarrocas».

XXXI

La aparición de *XUL* en 1980 instala un centro de atención en torno al desmedro de la función comunicativa del lenguaje y el rechazo a la dicotomía saussuriana significado-significante. El estudio que, hacia 1986, dedica Juan Carlos Martini Real a la «nueva poesía» destaca un repertorio de operaciones con el significante, como rasgos decisivos: «fonocentrismo, noción de escritura»; aparición, en lo visual, del «diseño del texto poético, nuevas puntuaciones, flexibilización lógica y gramatical, fractura sintáctica, (...) descomposición del verso como línea, (...) abuso de la compulsión fónica repetitiva (rima, anáfora), compulsión a la repetición fónica pero mediante la aliteración o la alternancia vocálica». En un campo fertilizado por esas preocupaciones, empieza a cobrar cuerpo la noción de «neobarroco», paralelamente al interés hacia el barroco que, desde Francia y desde el pensamiento lacaniano, se extiende en el campo de la teoría literaria y la crítica universitaria, cuya influencia en la crítica periodística es mucho más rápida en la Argentina de lo que se cree.

XXXII

La existencia de un «neobarroco latinoamericano» fue declarada en París por el cubano Severo Sarduy y, desde entonces, esa denominación ha sido aplicada, entre otros, al brasileño Haroldo de Campos, a los uruguayos Eduardo Milán y Roberto Echavarren y al chileno Diego Maquieira. Se trata de «una operación de superficies», lo definió Perlongher y, D.G. Helder, en un artículo de *Diario de Poesía,* le reconoció un mérito —el de «hacer del español una lengua física, con peso y relieve»— y una insuficiencia —no resolverse en mucho más que la mera confección de «texturas y superficies»—. «La condena de Helder condensa la de un coro de voces según las cuales el neobarroco comete —dentro de una impensable legislación de lo poético— un crimen de lesa economía, o un pecado de ilesa vacuidad», interpretó en 1988 Guillermo Saavedra, en una nota del semanario *El Periodista* titulada «La "mafia" neobarroca», dedicada a tres poetas —Kamenszain, Carrera y Perlongher— y dos narradores —Héctor Libertella y César Aira—, unidos por «el mito de Osvaldo Lamborghini».

XXXIII

«La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher» se titulaba la ponencia presentada por Tamara Kamenszain en el Congreso de Literatura y Crítica que organizó en 1986 la Universidad del Litoral. La irrupción de Osvaldo Lamborghini, decía, «impuso una paternidad» a los poetas argentinos: «Nunca podremos escribir sin pensarlo como paradigma de El Lector», (...) «escribir después de Osvaldo Lamborghini supone volver a transitar un camino que sólo él conoció como baqueano: el camino de la desconfianza (...). Padre de la desconfianza, escribe con toda seguridad el modo de un decir inseguro». Y es sobre «ese terreno arduamente alisado» por Lamborghini que la poesía de Perlongher encuentra dónde respaldarse: «Perlongher extrajo del domingo porteño una especie de trópico. Los "saquitos de banlon", las "ligas", las "carteras con frunces", los "breteles ácidos", las "bombachas de nylon" (...) se descuelgan sobre la página para construir, dentro de ella, el emporio de los materiales».

XXXIV

Y hablando de barroquismos, ¿dónde ubicar lo que escribe Héctor Piccoli? «No a otro adláter azaroso dado/ fue, arcano entre todos privilegio/ como a vos, fértil al ocaso arpegio/ estéril pagar su cuidado// si magisterio mudo, caducado/ bajo perenne de álamos colegio/ de hojas vasallas más que verde regio/ instruye voz, aprende cimbreado// y en guarniciones ambas que deplora/ el curso, tantas como el viento imbrica/ a las hermanas notas, así el aria// de undoso cuello, frágil plectro ahora/ la dolorida puente arranca, indica/ si a costa idéntica, sobre agua varia»: acerca de *Si no a enhestar el oro oído* (1983), Nicolás Rosa escribió que «el barroco de Piccoli es negativo, es una figurabilidad serial infinita y ubicua que hace borde, bordea, borda sobre un entramado vacío la figura de la no-figura: la *oquedad*, la forma persistente de la ausencia que se inscribe *en faux: poesía de la falsedad* (...) Se trata de perturbar y, a fin de cuentas, destituir toda posible traducción».

XXXV

No conviene que, en caso de existir, una «mafia neobarroca» impida ver las singularidades. No hay cómo confundir la poesía de Carrera —su recuperación del paisaje rural, su gusto por lo delicado y lo mínimo y sus pro-

cedimientos de dispersión y atomización de la mirada, su escritura hecha de tenues trazos, discontinuidad y levedad, sus ansias de infinitud, sus arrestos de racionalidad y su mezcla de humor socarrón y profunda tristeza— con el cultivo anómalo del endecasílabo y la disfracción cubista de lo cotidiano de Tamara Kamenszain o los despliegues hipermaterialistas y deliberadamente hurgadores de la chabacanería que lleva a cabo Perlongher: «Soledad del lamé: de lo que brilla/ no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado/ llorado en lo reído:/ lo que atado al corcel, lo que prendido/ al garfio/ de la soga:/ la écuyère: domadora/ la que penachos unce por el pelo/ prendida a lo que mece: a lo que engarza:/ ganchos/ alambres/ jaulas/ animales dorados», dice en su segundo libro, *Alambres* (1987). Un año antes, Perlongher había propuesto el término «neobarroso»: «Las auríferas pompas del barroco cubano chapoteando, al transmigrar, en la lama del estuario», explicaba, en alusión a las opacas, perezosas y contaminadas costas del Río de la Plata.

XXXVI

Por un lado, el paladeo gozoso del contacto físico con la materia y por el otro, y trabajado el discurso de ese modo, una rara atención a la historia argentina: «La escritura de la historia en los poemas de *Alambres* establece una épica de héroes desmontados que hablan de batallas perdidas y sueños mutilados», escribe Susana Cella. «El héroe de Perlongher es el héroe apeado, en la tibia cama donde reposa, donde retoza. No antihéroe, el héroe de Perlongher es la contrafigura, el lado oscuro que la sombra de las historias abriga, la persistente imagen del que se ha bajado de cualquier cabalgadura para deslizarse casi hasta reptar olvidado del tiempo con sus tormentosas variantes. Ni cronología ni progresión histórica aquejan por tanto este ¿devenir? indiferenciado que acumula objetos entre bambalinas sin espesarlos con la pérdida de intensidad de los colores viejos».

XXXVII

Sin duda, y por obvias razones ajenas a su condición de «textura» o «superficie», el más conocido poema de Néstor Perlongher es «Cadáveres», incluido al final de *Alambres*. Monumental en varios sentidos, el poema recurre a la cita y la parodia, a los discursos y fragmentos de discursos, como mediaciones con las que erige una exasperada mirada crítica, no sólo aplicable a la dictadura sino a, en general, la sociedad o un estado de la cultu-

ra. Si, al decir de Milan Kundera, el *Kitsch* es «un biombo para tapar la presencia de la muerte», «Cadáveres» muestra al unísono el biombo y la muerte: las costumbres de la gente, los tics, las frases hechas, los argumentos que acuden a sostener los actos, se acumulan con un detallismo alucinante hasta conformar, sobre el implacable fondo rítmico de la frase «hay cadáveres», un carnaval siniestro, una proliferante danza macabra.

XXXVIII

La actitud de Perlongher no es la de quien cuestiona lo que enseña la historia oficial: se trata de «desmontar», desbaratar, a la historia misma en tanto relato y sugerencia de profundidad en el tiempo: su gesto, y en general, el de los neobarrocos, tiende a demoler cualquier reclamo social, empezando por los de la lengua. En *Ceror* (1992), un estudio de la obra de Emeterio Cerro, Raúl García invoca a Barthes, Deleuze y Foucault para proclamar que «La poética-Cerro es una "máquina de guerra" montada para combatir el poder despótico o fascista de la lengua» (...) «Los signos se vacían de su pura función lingüística-comunicativa, deshacen los anudamientos del poder-sujetador que los articula en el tejido (en el texto) lingüístico, para entregarse a una flotación intensa sobre una superficie que se va creando y extendiendo a medida que los signos brotan». Así, por ejemplo: «Valerias armiserias jasmen ferias/ valen arias mises fejan manudas/ balan anises ferias férulas/ varias larias nilan fetas/ astas heladas nítidas/ vasdas talas hedas/ evas das necias/ evanescencias».

XXXIX

El enfrentamiento a todo poder ordenador decide buena parte de los discursos críticos que en los últimos años se producen en torno de la literatura argentina. Acerca de la poesía escrita por mujeres, Diana Bellessi afirma: «Tienen la voracidad de quien tienta algo nuevo, acompañado por un ejercicio oral antiquísimo: el murmullo incesante de las cocinas y las salas de costura». «La mujer poeta —afirma— sabe usar las especies, sabe bordar, tejer y destejer. Es maestra de la digresión y el corte. Para ocupar un lugar, debe trabajar muy duro y demostrarlo incesantemente». El estudio, dedicado a textos de Mirtha Defilpo, Tamara Kamenszain, Irene Gruss, Mirtha Rosenberg, Lilian Ponce y Niní Bernardello, advierte en ellos «una mezcla de erudición y salvaje originalidad», una «precisión a través del merodeo, de la ambivalencia que pretende ser mantenida, sin polarización



en sostén absoluto alguno». Así, «los textos aparecen como franjas sonoras donde aliteración, rima, ritmo y aun estructuras métricas usadas conscientemente se traman en tejidos concisos, en piezas de orfebrería tensas y agudas, donde la desmesura tórnase ironía y la sensualidad roza los carozos de una fruta sobre la mesa o los bordes oscuros de la muerte».

XL

En *Madam* (1989) dice Mirtha Rosenberg: «Perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos trivialmente del paso, del abismo». Lo trivial como tono y como estilo, como una manera de mantener vivo algo más trascendente, mirándolo con el rabillo del ojo, y seguir ejecutando las deslucidas ceremonias del vivir. «Nada que entender;/ un centro fatigado que procuro explicar/ por vanidad y alarma», podría ser una buena descripción que el libro hace de sí mismo, para disimular que, en realidad, trata de la vida como una guerra sorda y bastante ridícula —no sin islotes de belleza y calma— sobre la que se trama una búsqueda espiritual, atenuada en su dramatismo o apartada de lo confesional por la ironía y por un complicadísimo mecanismo de rimas internas, juegos de palabras, aliteraciones, cacofonías y citas en varios idiomas.

XLI

Gran parte de la poesía más novedosa que se está escribiendo en la Argentina se respalda en una operación ideológica que se presenta como «transgresora»: revertir la valoración negativa de conceptos como «superficial», «digresivo», «intrascendente», «indiferenciado» o «superfluo». Según el poeta Daniel Samoilovich, el neobarroco surge como respuesta a la crisis de la metáfora de profundidad: a esta altura de la modernidad o la posmodernidad, la «profundidad» ha revelado no ser más que una metáfora, pero el neobarroco no es la única respuesta posible. Otra sería el «objetivismo», que Samoilovich presenta con una frase de Felisberto Hernández: «Algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía». El objetivismo, sin embargo, no concibe al texto como «superficie» sino como un registro del interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje. El término remite tanto a «objeto» como a «objetividad»: cierta neutralidad en el tono, cierta ausencia de juicios, por un lado, y por el otro el enigma y la inaccesibilidad de las cosas, o bien las operaciones de una inteligencia y una sensibilidad desafiadas por lo que se presenta ante sus ojos.

XLII

En el editorial del primer número de *Diario de Poesía* (invierno de 1986), Samoilovich consideraba que «podría llegar a ser una trampa singularmente anti-poética la de hacer poesía... y quejarse de su escasa circulación». Sin desestimar una «posible indiferencia general» hacia la poesía ni «el absolutismo de los otros discursos», el editorial indagaba acerca de «cuál es el verdadero calibre de esa indiferencia, y cuánto hay en ella de respuesta a un calculado hermetismo casi programático de parte de los poetas y amantes de la poesía. La poesía de este siglo es de por sí bastante difícil como para que además se agregue opacidad en su presentación, escasez informativa, y en general se prodiguen señales de un goce autofinanciado en que muy pocos entiendan de qué se trata». En ese sentido, *Diario de Poesía* actuó como una suerte de vanguardia, con un deliberado desdén hacia lo que se daba por sentado. Si, por un lado, introdujo tradiciones poéticas poco frecuentadas en la Argentina —particularmente la norteamericana, la anglosajona en general, y la italiana— por el otro, la escritura de sus artículos, el aspecto gráfico y la profesionalidad periodística con que se la concibió (es la primera vez que una revista de poesía se distribuye por el circuito comercial) cuestionan convicciones arraigadas en el campo poético argentino, al suponer que la poesía puede interesar a alguien más que a los poetas, y que tener conciencia de la opacidad del lenguaje y la complejidad de los temas no necesariamente implica una renuncia —no importa si resignada u orgullosa— a ampliar las posibilidades de comunicación.

XLIII

No casualmente, una novedad que aporte el «objetivismo» es la apuesta a obtener significación poética sin violentar los códigos de uso general, o al menos a considerarlos un desafío. No creer ingenuamente en la transparencia o en la comunicatividad del lenguaje no constituye, en este sentido, un impedimento sino una incitación, y si también es cierto que la palabra ha revelado su insuficiencia para captar lo real, el objetivismo supone que igualmente puede intentarlo o reflexionar sobre estos intentos. A diferencia de «lo maravilloso cotidiano» de los años 60, «vale decir, de lo cotidiano forzado a rendir su maravilla por una mirada encantada», ahora se trata de atender a lo que se presenta ante la mirada, y esa presencia «deja el saldo de una pregunta, no un encantamiento o un descubrimiento», escribió Samoilovich. Su tercer libro, *La ansiedad perfecta* (1991), presenta un ir y venir de la mirada y del pensamiento en contrapunto con los objetos

naturales y culturales. Un pensamiento que va a las cosas y rebota, y en ese rebote cobra entidad, se verifica, cuestionado por las cosas a la vez que las cuestiona.

XLIV

Acaso el «objetivismo» esté empezando a ocupar el lugar de un nuevo clasicismo, aburrido de viejos y nuevos desbordes. Probablemente pueda verse, en las diversas escrituras que de algún modo soportan el rótulo —Helder, Rafael Bielsa, Martín Prieto, además de Samoilovich— una opción por la alta vigilia intelectual y la precisión, a través de relatos o descripciones austeros y armónicos que remiten a una relación de inquietud con el mundo circundante, aun cuando no se crea mucho en él. De ahí, también, sus diferencias y coincidencias con una nueva poesía urbana que surge en Buenos Aires, habida cuenta de la mirada ávida hacia la ciudad que tienden Juan Desiderio, Darío Rojo, Fabián Casas, José Villa, Daniel Durand, Rodolfo Edwards y Osvaldo Bossi, entre otros poetas, generalmente a través de un lenguaje directo pero atravesado por una actitud desilusionada y burlona, oscilante entre lo sentimental y lo cínico. Recuperando de algún modo el coloquialismo, impregnado ahora por la cultura del rock y por un aire de sordidez y contenida violencia, estos poetas son los primeros que, desde 1976, evidencian un interés similar al de los 60 —aunque ya no politizado— hacia «lo popular», entendido como un espontáneo laboratorio colectivo que, en contacto con las necesidades concretas, resignifica y transforma la lengua, los usos, los saberes y las percepciones.

XLV

Tenían entre 5 y 10 años en 1976. Se los conoce como «los perritos de ceniza» o «los chicos malos», aunque no son un grupo estable. En 1990, algunos de ellos publicaron el único número de la revista *18 Whiskys* y mientras tanto, y desde varios años antes, hicieron y siguen haciendo publicaciones *underground* como *La mineta* o *La trompa de Falopo.* Varios dicen haberse formado leyendo *Diario de Poesía* y haber hallado en la poesía norteamericana, en Juan Gelman, en César Fernández Moreno y en Joaquín Giannuzzi, el tono de llaneza y contundencia que en los autores diez años mayores faltaba. «A algunos de estos poetas los leemos con mucha pasión —declaró, en nombre de su generación, Osvaldo Bossi—, pero en otros hemos sentido una ausencia de entusiasmo que se manifiesta en una escritu-

ra hermética (...). No nos identificamos con los poetas del setenta. No es culpa de ellos. Son otras las cosas que nos reflejaron: el rock, los comics, incluso los programas de televisión. (...) Se ha dicho que algunas generaciones vienen de una derrota. Nosotros ya no sabemos si somos nietos o bisnietos de una derrota. Si alguna función tiene la poesía en la sociedad, tal vez ésta sea mantener el sueño, el deseo, la esperanza de cambiar el mundo cueste lo que cueste con hechos vitales y esenciales».

Daniel Freidemberg



Fotograma de *Últimas imágenes del naufragio,* filme de Eliseo Subiela



Veinte años después o la «novela familiar» de la crítica literaria

Veinte años de crítica son suficiente, y no lo son tanto, para intentar un juicio —por momentos provisional: no somos escribas de la historia— de un panorama complejo por la profusión de elementos que lo constituyen y por la contradicción que los anima. Pero, si se quiere, este panorama —sus líneas de inflexión— desmiente un criterio que tradicionalmente se aplica a la evaluación de la crítica literaria y de su historia. Se dice que una crítica es subsidiaria de una literatura. En términos crematísticos, a mejor producción literaria, mejor producción crítica. Esta economía del equilibrio y la simetría no preside el panorama que intentamos diseñar; por el contrario, por momentos la invierte y la contradice: tomada como *corpus* cuya homogeneidad —imaginaria sin duda— está dada sólo por el nombre: crítica literaria (nadie definiría el trabajo crítico después de Walter Benjamin como crítica al estilo kantiano, sino como ensayo y esto genera ficciones: el ensayo no es un género, por lo menos no es un género de escritura, es casi, nos atrevemos a decirlo, un género de lectura: el ensayo es una nominación desviada, una nominación de otro, una nominación-otra) evidencia en su estudio los siguientes rasgos que tomamos como ejes de nuestra lectura:

—la ubicación política e ideológica de los críticos no congrúe totalmente con sus modelos teóricos y con su práctica crítica. El caso Borges es paradigmático y ejemplar para los críticos argentinos;

—la sofisticación creciente de los «modelos teóricos» y de las metodologías de análisis a partir del estructuralismo, el postestructuralismo, el desconstruccionismo y su posterior y actual deflación. Las teorías mayores

que influyeron en la generación inmediatamente anterior fueron el marxismo (David Viñas, Ramón Alcalde, Noé Jitrik), el psicoanálisis (Germán García y contemporáneamente Luis Gusman, Sara Glassman, Jorge Jinkis, Juan Ritvo: entre Freud y Lacan);

—la modificación consecuente del propio discurso crítico: la crítica es ahora crítica y metacrítica, es «crítica» y «ensayo», es su propia evaluación y al mismo tiempo, refugiándose en el estilo indirecto, pretende arrancar a la literatura su bien más preciado: ser ella misma una *bella escritura;*

—el concepto de crítica como juicio valorativo y estimativo se ha disuelto progresivamente reemplazado por los de lectura, interpretación, entrada, con el intento de destituir una crítica positivista, unitaria y dogmática. En esta encrucijada se tejen las conflictivas relaciones entre la Crítica y la crítica universitaria y sus personajes: los críticos y los profesores;

—los fenómenos políticos que se produjeron en nuestro país —caída del gobierno institucional, la así llamada «guerra sucia»: la dictadura, persecución y escarnio— que despobló los claustros universitarios y ahogó la posibilidad del pensamiento crítico, permitió, curiosa y muy sutilmente, la emergencia lenta pero fundamental de una crítica resistente. La generación que consideramos es producto de esa crisis.

La transmisión de la literatura en la Argentina es un campo muy extenso, por lo que habría que establecer ciertas limitaciones y definir algunos presupuestos de orden teórico. El problema que nos ocupa no puede ser separado de la totalidad de la enseñanza instituida en nuestro país a través de políticas pedagógicas, ya sean estas manifiestas o implícitas. La institución escolar, como aparato ideológico del Estado, fue considerada en los últimos años como una rémora del pasado, como funcional y finalista, y entró en una fuerte burocratización y estagnación de los subsistemas que la integran. Esta magnificación burocrática se revela a través de una enredada y compleja organización donde coexistentes lógicas de funcionamiento diversas y antagónicas: la fijación de objetivos en cada uno de los sistemas —primario, secundario, terciario, universitario— es siempre motivo de reformulación sin lograr alcanzar una definición global. Este problema es el caldo de cultivo de un conflicto más grave y estructural: la dificultad de definir el estatuto de la literatura en la circulación de la semiosis social y el problema cualitativo de su enseñanza: para qué y por qué se enseña la literatura y, más profundamente, si ésta es enseñable. En esta perspectiva, la institución, y, dentro de ella, la así llamada crítica literaria, tienden a considerar a la literatura como un hecho ritualizado de la semiosis social que merece un estudio específico sobre bases ideológicas contradictorias: la literatura es un bien simbólico fundamental para la cultura burguesa pero, simultáneamente, su relación excedentaria con los servicios producti-

vos de la sociedad la hace sospechosa. Si la literatura es ajena al servicio productivo de una sociedad, la crítica aparece como un discurso excéntrico y superfluo. La literatura definida como práctica social —práctica de escritura en la que se tejen el desplazamiento de las tramas sociales y que ocupa un espacio «intersticial» en el interior de las formaciones sociales que rechaza definiciones inmutables y, por momentos, cualquier clase de definición— resituándose continuamente en relación a conceptualizaciones y funciones que la historia fáctica y textual le formula y le asigna: moral, retórica, educativa, significativa, decorativa, exortativa, etc., estableciendo un condensado ideológico en el marco del imaginario social y del sistema de producción. El discurso literario no es histórico por el solo hecho de depender de la cronología fáctica o porque se lo someta a la linealidad causal evolutiva de un exterior, sino precisamente porque exhibe tanto una situación inestable, sobredeterminada por la repercusión ideológica y por la censura que la sociedad le impone, como por el «valor de utilidad» o de «excrecencia» que se le asigna dentro de la circulación de la semiosis social: la institución y las prácticas de escritura.

La transmisión de la literatura en el campo universitario —este espacio generaría la así llamada crítica académica—[1] debe ser considerada desde la perspectiva de un lugar *(topía)* y un tiempo *(cronía)* resignificados por la historia. En un régimen de gran subordinación o de rigurosa autonomía, según sea el caso, el sistema literario se coordina en relación a una concepción de su propia diacronía y, simultáneamente, en relación con la del discurso de la historia y el de la hagiografía nacional en vigor. Por otra parte, la transmisión como enseñanza implica siempre una domesticación, en tanto que la práctica pedagógica constituye uno de los medios más poderosos de socializar e institucionalizar lo literario. En un nivel más abstracto, el discurso pedagógico y la literatura entran en colisión. Si la práctica literaria es concebida como un espacio de producción significante, «como escritura»[2], toda tentativa para hacerla legible acordándola a la legalidad del lenguaje comunicativo, subordina el acto de leer a una operación de dominación del sentido y, subsecuentemente, a una reducción ideológica del objeto de escritura. Una sociedad escandalizada por el «despilfarro» lógico y significativo de los discursos que se rigen por su determinación semiótica obliga a estas producciones simbólicas —cuando no las excluye o las ignora— a «decir algo», «alguna cosa» disimulando a través de la naturalización de la lectura hermenéutica[3] aquello que constituye un fenómeno eminentemente ideológico.

Para descubrir este *camouflage* cultural, social y político el problema consistiría en responder a la pregunta: ¿qué se dice cuando se habla de literatura? y si este objeto es pasible de un estudio «científico»[4].

[1] Dos rasgos que podrían definir la «crítica académica»: uno, la pretensión de eliminar la diferencia entre los géneros, de procedencia semiótica: la diferencia y las relaciones entre los discursos sociales; el otro, el intento de regirse por «leyes» y «axiomas» propios de las ciencias sociales en su intención de validación, y por momentos —sueño fastuoso— de las ciencias duras: relación entre racionalidad e intuición, entre conocimiento y saber, entre discursos sistemáticos y discursos flous, *la idea lógico-matemática de la indiscernibilidad y de «ambigüedad lógica» para definir el discurso literario. No podemos dejar de señalar que la ciencia y las matemáticas se ven imantadas por ciertos rasgos de la literatura: su indeterminación lógico-semántica y la variabilidad constante de esa indeterminación.*

[2] En la secuencia teórica que incluye a Blanchot, Barthes, Kristeva o inclúso, como praxis social en la línea de Bajtín-Voloshinov.

[3] Nos referimos genéricamente a la práctica ideológica de la lectura que presupone un «sentido profundo» en la llamada «obra literaria».

[4] El intento de cientificidad de la crítica literaria marcó a críticos argentinos de envergadura como Walter Mignolo, pofesor en Estados Unidos. Decía en 1970: «Lo literario se define por un conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación en cuanto estructuras verbo-simbólicas en

En la Argentina, este conflicto —esbozado en sus grandes líneas y admitiendo que se hayan producido algunos desplazamientos después de la restauración democrática— intenta sobrevivir alcanzando la siguiente resolución: por momentos, una sumisión degradante de lo literario recuperado como «objeto bello» o como «objeto epistémico».

La universidad es el campo específico donde se dirime un combate de larga duración entre la crítica académica y la crítica literaria que opera sobre otros registros. Es probable que esta lucha sea la persistencia de un tradicional desencuentro entre el discurso universitario y la cultura. Podríamos señalar una serie de elementos que perfilan este enfrentamiento: la crítica universitaria se presupone que está definida por registros académicos: formulación de hipótesis y de tesis, su desarrollo dentro de parámetros técnicos y científicos que exige la institución, la presentación de la hipótesis de trabajo e incluso su formulación estilística, y en última instancia, la presunción de una hipótesis de avance y de originalidad en el campo elegido: todo contribuye a constituir una ideología del llamado trabajo científico. Más allá de las antiguas y ambiguas relaciones entre literatura y ciencia, lo que aparece como evidente es que, para la universidad, en la actual oposición a la larga tradición de la *humanitas litterarum*, es pensada desde las llamadas «ciencias sociales» y su campo de exploración. La *humanitas* ha perdido consistencia en el panorama del campo de la ciencia y se enfrenta ante el desafío de las «ciencias duras»: la historia en primer término y posteriormente la sociología, la lingüística, el psicoanálisis, han venido a desbaratar el territorio —nunca definido— de la literatura. La encargada del «saber científico» —la epistemología— debió, por su cuenta, sufrir el embate de estas alteraciones, produciendo una extensión del campo y, simultáneamente, la pérdida de su propia e imaginaria especificidad.

La enseñanza de la literatura y la práctica de la escritura —de la escritura literaria y crítica que ella impone en monografías y tesis— presenta una dinámica histórica acentuada en los últimos tiempos por las modificaciones de orden político. Es interesante señalar que la crítica no académica, no totalmente saturada por el discurso universitario, mantiene una relación de extrema tensión con el parámetro pedagógico de «la enseñanza de la literatura». El problema es sencillo en su enunciado y problemático en su resolución: ¿se puede enseñar la escritura literaria o al enseñarla lo único que se hace es bordear el texto, alejarlo del centro de la incidencia y por ende negarlo? Los «talleres de escritura» (moda de los 80), más allá de las estrategias empleadas, intentan resolver este problema: enseñar una práctica de escritura para aquellos que imaginariamente se presuponen escritores. ¿Se puede enseñar la crítica, el gusto, la afinidad, el placer (Barthes), el obstinado camino de acercamiento a la obra (Heidegger), la relación

función cultural» (Elementos para una teoría del texto literario, *pág. 57, 1970). El intento de Mignolo era precisar las relaciones a partir de definiciones conceptuales como metodología, ciencia literaria y crítica.*

histórica con los textos (Auerbach), las relaciones de los sistemas de producción con las formaciones simbólicas en un momento determinado de la historia (Marx, Goldman, Williams), la explicación de la producción textual (Greimas, Kristeva), la retórica de la lectura o las angustias de las influencias (Paul de Man o Harold Bloom), o el establecimiento de una homología entre la organización inconsciente y la producción de los objetos artísticos como efecto sublimatorio (Freud, Lacan), o de los discursos artísticos en una sociedad determinada como ilustración del imaginario colectivo (Castoriadis) o como forma de la socio-discursividad (Marc Angenot)? ¿O sólo se pueden señalar los métodos y formas descriptivas del fenómeno literario y proponer sólo conjeturas (Borges) sobre esos acontecimientos tan banales y tan extraños como son la escritura y la lectura en las culturas occidentales y en los países dependientes? Esta larga meditación sólo se justifica si consignamos que estas preocupaciones alientan a las últimas generaciones de críticos argentinos, desde Ana María Barrenechea, David Viñas, Noé Jitrik, Enrique Pezzoni, Adolfo Prieto, Ramón Alcalde, herencia retomada, más allá de sus variantes, por Jorge Lafforgue, Jorge Rivera, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Juan Carlos Martini Real, Nicolás Rosa, Cristina Iglesias, Luis Gusman, Eduardo Grüner, Julio Schwartzman. Todavía hoy la discusión entre crítica académica y crítica no institucionalizada sigue vigente. Este enfrentamiento se ordena sobre varios ejes: la oposición entre crítica académica y crítica no institucional sólo es sostenible en un nivel teórico y a partir de presupuestos formales; en la práctica de escritura, los lazos entre ambas tienen su propia historia, que va desde una separación casi exclusiva hasta una endogamización propiciadora: la universidad como institución política alberga a los críticos disidentes —y perseguidos políticamente en la dictadura— en el momento del restablecimiento democrático, y sus propios discursos y su práctica de enseñanza establecen los bordes del discurso académico pero, simultáneamente, su propio contorno. Conviene detenerse sobre los modos de articulación del discurso universitario sobre la literatura. Para describir y analizar su conformación, es esencial precisar tres vectores que sobredeterminan la construcción del objeto literario y la retórica de su transmisión:

1) La construcción del objeto en relación con la existencia de modelos teóricos determinados y su vinculación con el discurso de la crítica.

2) La construcción del objeto en relación a ciertas prácticas sociales que podríamos calificar de «excéntricas», en tanto a) la institución no las integra o las integra como formas culturales residuales (la práctica de la escritura) o las museifica (las revistas literarias), o las presenta como «exhibición escritural» (los concursos, los premios, etc.), haciendo pasar por cotidiano, usual y mayoritario —todo el mundo puede escribir— aquello que

es producto de un largo, doloroso y desconcertante trabajo; b) o porque la institución rechaza vehementemente aquello que es producto —y muestra la marca— de saberes sistematizados como efecto de la violencia política, la censura, el exilio e, incluso, la muerte.

3) La construcción del objeto tanto como efecto del funcionamiento integrado de diversos dominios (metodológicos, lingüísticos, literarios), o bien de sus sectorizaciones excesivas. Este fenómeno conduce a una práctica crítica alrededor de una literatura procesada académicamente, es decir, la transformación de enfoques y simultáneamente la construcción de un «nuevo objeto» en relación al autor, a la generación, al género, produciendo un nuevo axioma, la constitución de «una nueva historia de la literatura argentina». Este proceso sufre un marcado desequilibrio por la falta de renovación de los enfoques de la crítica académica y por la continuada subordinación —por el momento sorda— del academicismo universitario a la práctica pedagógica. Un análisis claro de la relación literatura-enseñanza de la misma, nos induce a pensar que la didactización del objeto literario lleva a dos políticas: a soslayarlo o a destruirlo. La sofisticación creciente de los modelos teóricos y metodológicos genera una lucha sobre la convicción de las nuevas generaciones de profesores —que generalmente son escritores o críticos— de que la literatura no puede ser objeto de estudio sino sujeto de su propia práctica. Este fenómeno nos permite observar la dinámica de asimilación y de transformación de saberes cuantitativamente importantes y, por momentos, en fértiles antagonismos que son el sustrato de las operaciones críticas actuales.

El discurso crítico en la universidad ha construido su objeto en una relación de dependencia con las producciones teóricas y de modelos provenientes de los centros de alta cultura. Quizá la marca mayor entre la crítica universitaria y los críticos ajenos al espíritu académico sea la libertad de lectura y el trabajo de apropiación de los grandes textos de los críticos europeos (sobre todo Francia, Italia, actualmente Alemania) y de los críticos americanos (desde Edmund Wilson a Paul de Man). Quizás una historia de las lecturas de los críticos argentinos, historia sin lugar a dudas secreta, nos revelaría el desván de su propia creatividad. Somos, como sabemos, lectores de lo universal, pero sólo —también lo sabemos— escritores de lo particular[5].

Las seducciones de la barbarie

Entre 1969 y 1974 aparecen los dos tomos de *Nueva Novela Latinoamericana* donde colaboran, dando cuenta de la obra de numerosos autores, una gran cantidad de críticos argentinos y latinoamericanos de diversas épocas

[5] *Pongamos por caso, las variantes de una «influencia»; la obra de Maurice Blanchot es leída y asumida como tutelar por Noé Jitrik en* Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo *(1959), reconocida por Oscar Masotta como «ejemplar» en 1960, luego pasa a un largo silencio. Actualmente regresa en ciertos textos de Nicolás Rosa* (Artefacto, *1992) y en algún joven crítico como A. Giordano, reinstalada por Roland Barthes,* Modos del ensayo, *1991.*

y procedencias teóricas. Este «museo de la crítica» —ahora podemos mirarlo así, con la distancia que dan estos veinte años— fue obra de Jorge Lafforgue, él mismo crítico y periodista. Estos dos volúmenes nos permiten visualizar las primeras operaciones de los críticos que entendemos ocupan hoy una presencia manifiesta y reconocida: Beatriz Sarlo, Eduardo Romano, Josefina Ludmer, Jorge Rivera, Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Nicolás Rosa, más allá de otros ya reconocidos y cuya obra se generaría a partir de otros circuitos temporales: Ana María Barrenechea, Noemí Ulla, César Fernández Moreno o el polimorfo Noé Jitrik, crítico de larga trayectoria, poeta y novelista de constante producción.

La obra de Eduardo Romano (1938), es una de las más vastas de los críticos que integran el mapa que intentamos trazar: aquellos que responden con mayor claridad en sus producciones a los parámetros, y sus modificaciones, de los elementos teóricos y metodológicos de la experiencia del saber crítico en las dos últimas décadas. Desde sus primeros trabajos, *Don Segundo Sombra, análisis* (1967), *Novela e Ideología en Agustín Yáñez* (1969) y posteriormente *El costumbrismo hacia 1900* (1980), *De la historieta a la fotonovela* (1971), *Haroldo Conti: Mascaró* (1986), *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (1991), *El nativismo como ideología en el «Santos Vega» de Rafael Obligado* (1991), podemos verificar dos hechos fundamentales que pueden aplicarse a los críticos de esta generación: una marcada interrupción en la tarea de escritura a partir de 1973 por los acontecimientos políticos que vivió el país, interrupción recrudecida en la etapa de la dictadura. El pensamiento crítico no desapareció sino que se endogamizó de tal manera que cobró circuitos excéntricos y por momentos subterráneos (grupos de estudio, tareas privadas, grupos de reflexión, etc.) en relación a los circuitos institucionales. En el caso de Eduardo Romano, se irá produciendo una direccionalidad hacia campos de la cultura y una diversidad en el campo temático abordado: pasamos de un interés centrado en la literatura, por momentos latinoamericana, hacia una acentuación sobre los textos argentinos y, en especial, sobre las experiencias massmediáticas, en particular el cine. El campo de interés y las delimitaciones coinciden con las de Beatriz Sarlo; el abordaje, los sistemas de análisis y el registro de la «cosa literaria» enfocada son radicalmente distintos. Las modificaciones apuntadas, a veces un tanto abruptas pero que hacen al «estilo» de Romano, pueden servir para mostrar las variaciones que refleja una práctica de comprensión de los fenómenos de la cultura argentina. Las operaciones políticas, inscriptas en una secuencia genérica —los «géneros» de la política argentina que opone liberales a peronistas, nacionalismo conservador a populismo, izquierda internacional a izquierda nacional, y el espectro que se deriva de ellos— son generalmente absorbidos en una concepción de la litera-

tura y de lo «literario» que puede no corresponder a las ideologías explícitas o declaradas. La incorporación de nuevos materiales metodológicos a partir de 1960, la irrupción de una «vanguardia estética» que se trasladará al campo político —y cuyo máximo inspirador fue Julio Cortázar— y, sobre todo, la ampliación de la «sustancia literaria» hacia otras formas como el folletín, la radionovela, la fotonovela, la historieta, el cine, la televisión, acentuada a partir de 1980 con formulaciones telemáticas, son el magma impregnante en el que se mueven críticos como Ángel Núñez, Jorge Rivera y, particularmente, Aníbal Ford.

El trazado de los límites —tarea geopolítica— es el elemento fuerte de esta crítica. Son límites diacrónicos pero, fundamentalmente, limitaciones o fronteras de la literatura nacional. En esa espacialidad se juega lo que Romano llama, hecho de procedencia bajtiniana aunque no señalada[6], la polifonía de la escritura argentina (el «bifonismo»), donde se privilegia la voz del otro, de los otros de la literatura argentina, aquellos que enmarcan los bordes de los géneros, decíamos: el folletín, la novela radial, el cine, aquellos que inauguran una voz disfónica y alternativa, alternizada por la marginalidad de las estructuras genéricas, estableciendo una relación entre la legitimación social y la configuración de las voces alternas. El interés de Romano es constituir e integrar los fenómenos de una técnica, de una productividad material en las zonas de una poética. La revalorización del término «poética» en el sentido casi aristotélico, como una *tekné poietiqué*, es consubstancial a todo crítico actual en la Argentina: más allá de las variantes librescas que posee este término, pareciera que el uso de la palabra tiende a dar cuenta de factores más complejos como las formas de distanciación y de elaboración de los fenómenos de lectura. Romano le da un sentido más político: los «artistas», los «creadores» inscriben su labor en ciertas tendencias político-culturales. Este hecho encuadra los análisis realizados por el crítico. Más que en los comentarios sobre los géneros mayores de la literatura argentina (la gauchesca, la literatura de fronteras, la vanguardia), el crítico se inclina por trabajar la «herencia» de estas «fronteras de lo literario», dibujando un circuito más amplio: la extensión del «gaucho» en el cine de los 40 y hasta la década del 50, en la etapa del peronismo. La estética del criollismo en sus vertientes «nacional-aristocrático» y «populismo-gauchesco» teñirá en sus diversas fórmulas toda la estética del «sencillismo» de comienzos del siglo hasta los años 50. La crítica de Romano estuvo presidida en sus comienzos por ciertas formas de un larvado estructuralismo, sobre todo de origen greimasiano. Con el correr del tiempo, ese semantismo estructural aparece reformulado por nuevas definiciones de la connotación que podemos presuponer de origen barthesiano. Los atisbos de formalización —muy evidentes en *Haroldo Conti...*— que apare-

[6] La influencia de la teoría bajtiniana en la crítica argentina actual es tan notoria como difusa. Creemos que el fenómeno se debe a la indecidibilidad de los «argumentos bajtinianos» a caballo entre la semiótica y la literatura, pero esta atracción puede provenir de la presencia intrínseca en los textos argentinos de un «vocalismo» casi connatural: la voz de la gauchesca rescatada por Josefina Ludmer, o la «voz entrañable» de los textos borgianos señalada por Noemí Ulla. No sólo se trata de formalizar el «rasguido» de la queja o de la lamentación del decir del gaucho, sino del decir de la escritura: la escritura vuelve en la voz recordada de la tradición.



cen en su último libro, quizás el más importante de su trayectoria, no aportan nada al sistema de exégesis, son una verdadera excrecencia ideológica de la crítica. Las relaciones con los «nuevos lenguajes», sobre todo entre literatura y cine, permiten a Romano establecer nuevas fronteras de la literatura nacional, pero simultáneamente extender la relación con los lenguajes sociales, y más allá de la incidencia de los códigos narrativos cinematográficos, una mostración de esos mecanismos en la realidad social, en las costumbres, las modas, lo «nuevo» en los sistemas de impresión y de expresión que operan la modificación de las costumbres y una alteración profunda de la semiosis social. La metáfora de la frontera postula las formas de espaciamiento de la literatura y sus formas de territorialización semiótica. La importancia que tiene en la crítica de Romano la extensión de lo literario al campo massmediático quizá sólo le permiten dos opciones: o la crítica se vuelve pura impregnación de los objetos en un mero documento que parafrasea el hecho discursivo, o sino su propia producción genera una forma del imaginario social, una nueva forma del discurso de la crítica impregnado por el referente, pero que lo supera: esto podría ser una de las formas de la *inventio*. El discurso crítico va de una punta a la otra de estas posibilidades, por momentos meramente documental —digamos rigurosamente documental—, por momentos «interpretativo», y en esa línea el parámetro de análisis es de orden político. Las impugnaciones realizadas ante ciertas formas discursivas son postulaciones muy claras en este sentido: las relaciones altamente complejas en códigos saturados por ideologías de mostración y de demostración de los fenómenos de la dependencia cultural. Es este el fenómeno que, en última instancia, preocupa a la crítica y por ende la operatoria —al mismo tiempo, el riesgo de esta operación— es pasar de lo puramente descriptivo-documental al análisis cualitativo y, posteriormente, a una apreciación de su validez ideológica. El riesgo de Romano es la propuesta de toda crítica sociológica, las variables de orden estético (ya sean formales, estilísticas o de valor) pueden ser sostenidas con un grado de presunción y de legitimidad mayor que las variables de orden político, social o ideológico. Toda ideología de la obra acaba siendo siempre la «ideología» del creador o productor. Problema que no pudo resolver Galvano Della Volpe. Y la duda mayor, más sofisticada pero más desafiante: ¿los «materiales» tienen ideología? Lo más importante y más logrado de Romano es abrir un camino, casi un sendero, entre dos discursos (el literario y el cinematográfico), entre dos imaginarios (el letrado y el popular), entre dos polos de atracción de la crítica argentina actual (el centro y la marginalidad), entre la *urbs* letrada y el *ager rusticus*, sometido estética pero ideológicamente por las seducciones de la barbarie.

El bucle rizado e irisado de la imaginación urbana

El trabajo crítico de Beatriz Sarlo (1943) alcanza hoy día una presencia mayor, tanto por su valor cuantitativo como por la rápida progresión de afirmación y superación de sus propias propuestas iniciales. Vinculada ideológicamente a la crítica sociológica, va perfilando con claridad pero también con sagacidad intelectual sus formas de abordaje y sus instrumentos teóricos. Su tarea, de considerable extensión, le ha permitido un pasaje desde la crítica universitaria (su libro sobre *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de la literatura*, 1967) a la actual consolidación de sus herramientas metodológicas y la concreción de nuevos objetos y una extensión hacia nuevas formas de lo «literario», pero sin entrar en contradicción con sus postulados iniciales. Sus nuevos trabajos se construyen sobre el análisis de la transformación de los datos sociales (en este sentido, la base documental es fundamental para su propuesta inicial de análisis: biografía, época, sectorizaciones territoriales, géneros mayores y menores, concebidos ahora como «literatura alta» y «literatura baja» en la línea de Raymond Williams) experimentada en la instancia literaria y la reformulación ideológica de la escritura en su posterior inserción social (lectores, consumo, formación de hábitos de lectura, etc.). Sus últimos libros: *El imperio de los sentimientos* (1985), *Una modernidad periférica; Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992), marcan un recorrido, un *mapping* preciso que podríamos articular diacrónicamente: entre 1914 y 1940. Este recorrido es generado a partir de un itinerario a través de la cultura argentina, fundamentalmente porteña, que constituye el objeto privilegiado de su crítica y en forma particular, el imaginario social que ella engendra. Es el registro más sólido y quizás el más rico para un análisis cultural, oscilando siempre en un registro de mediaciones entre la literatura y el imaginario social a partir de dos entradas dialécticas: lo «literario» —ya no la literatura— como producto y como productor de ese imaginario. Esta oscilación llega necesariamente a generar una serie de recortes —toda crítica lo hace y en ello va su determinación fundamental: la relación entre el objeto y el propio momento de la crítica, el más aventurado y quizás el más gozoso pero el más comprometedor[7]. La elección de Sarlo se ha ido precisando y se confina a un registro específico: la producción social del imaginario colectivo[8]. Esta elección está fuertemente orientada por la preeminencia que tienen los «críticos como lectores ideales» que se convierten en interlocutores, verdaderos contertulios: Walter Benjamin y Roland Barthes. Podríamos afirmar que Sarlo produce, por combustión interna, su propia política de la crítica a través de sus relaciones con los «escritores-críticos amados» y a través de ellos intentando construir

[7] Sarlo, a través de sus trayectos, va precisando un espacio y una temporalidad determinada por ese espacio. En el proceso de determinaciones del discurso crítico va generando el espacio de la literatura argentina urbana y simultáneamente el de la crítica. En estos circuitos se va produciendo una coagulación de ciertos sectores de la crítica que recurre a la determinación de ámbitos y de campos literarios (una cartografía) *y una vectorización (una* inscripción itinerante), *un camino de la «ideología» de los críticos nacionales y en particular de los críticos de izquierda. Debemos señalar que este reconocimiento es tan vasto como impreciso: los críticos de izquierda serían aquellos que leen en los textos un proceso de producción significante en relación a las determinaciones simbólicas del espacio social que permite diseñar una «economía» y una «política» de la literatura y por ende, de la crítica. Las variantes, por supuesto, son múltiples, pero siempre dependen de apreciaciones teóricas y políticas de los enunciados de la crítica y de la circulación política de los textos. Si la política de la crítica se asume conscientemente, nos permite establecer una diferencia —no necesariamente radical— entre «crítica académica» más allá de sus productos (aceptación de lo establecido) y una crítica «diferencial y estratégica», distante de lo establecido, aunque lo reconozca en su horizonte.*

[8] Sarlo no está preocupa-

en el «imaginario porteño» una extensión de lo literario y, simultáneamente, una dilatación de base «modernista» de la esfera de la literatura. Si a partir de Bourdieu le interesan el campo intelectual y el alcance de su problemática (de la literatura pasamos a las literaturas menores, a las producciones semióticas devaluadas pero altamente significativas y, dentro de este espacio, el múltiple abanico de los medios masivos —la formación histórica de esos mismos medios en nuestra cultura: la radio, el cine, la televisión—. Y aquí aparece una fractura esencial: no se trata de las formaciones massmediáticas contemporáneas) ya no se trataría de probar, y es fácil hacerlo, la determinación directa de los medios masivos no sólo en el campo comunicacional sino en las estructuras propias de los mensajes que alterizan la escritura literaria, sino el interés por los orígenes de la función social de estos medios, postulando que en esos orígenes —la prehistoria de los mismos en nuestro país— se coagula lo que a Sarlo le interesa: la historificación de una condensación imaginaria a partir de las «pantallas» culturales: el mundo del reflejo auditivo-visual (el cine, la televisión: la presencia presente). Dos son los fenómenos que se destacan: la función de *Ersatz* que tienen los medios en relación a la determinación económica, y el sistema de compensaciones: la bella pobre, los golpes de fortuna, el castigo merecido y el reconocimiento final (la anagnórisis) y como decurso necesario para la «dificultad» en el engranaje discursivo de los «narremas» de los enunciados textuales y la constitución correlativa de un «imaginario» de la urbe: de allí proviene la importancia que se acuerda a Roberto Arlt, ya no como novelista sino como «engendrador de ficciones», de una novelería de las relaciones de lo real y la realidad de las ficciones que cuenta la ciudad. Sarlo pasea arqueológica y arquitectónicamente por el Buenos Aires de los 20 y, al describirlo, genera un diseño de la construcción de la Gran Urbe, entre Marcelo T. de Alvear y Arlt, entre francmasones y espiritistas, entre *cirujas* y charlatanes. El problema de la descripción y de la cuantificación de los datos de un *corpus* propio de la crítica social se transforma en Sarlo, quizá «transformación maravillosa», en pura cualidad. Dato importante de la crítica es la manifestación de ciertas categorías, en particular «los saberes del pobre», tácticas de subsistencia y de presencia en la imaginería textual y tácticas de sobrevivencia en el plano de lo real. Pero a nuestro entender, el enfrentamiento radical se produciría entre los «saberes del pobre» y los «pobres de saber». Entre Arlt y Elías Castelnuovo, entre el «calvario» del lumpen y el desclasado arltiano se juega una fantasmagoría ciudadana: la del hambre, donde la «escritura del hambre» se opone violentamente a la «vivencia del hambre». El hambre sería, para nosotros, un innenarrable.

da —su crítica no es directamente teórica— por la dificultad de la colectivización del imaginario. Podemos presuponer que el «universal» que funda el colectivo es la política, todas las formas de lo político.

El desafío que Sarlo se propone es el siguiente: encontrar una relación entre los textos vanguardistas y la novela sentimental, una experiencia de cruzamiento entre las formas experimentales y la narración del sentimiento, entre la «modernización» de las retóricas del relato y la cristalización de las formas narrativas, entre el enunciado de una escritura que compromete tanto al sujeto como al texto y una escritura que, a primera vista, es la maquinización retórica de la doxa. Problema que Sarlo plantea correctamente pero que no estaba en sus planes resolver. ¿Cuál es la diferencia o la distancia entre la llamada literatura alta y la baja, y el presupuesto subyacente en este planteo de que los lectores son distintos y por ende diferentes? Este problema es capital en la literatura argentina, pero también puede serlo en la literatura italiana (Gramsci) o en la francesa (el folletín y sus relaciones con la literatura alta: Balzac y Xavier de Montepin), pero en nuestro caso es determinante: literatura colonial, neoclasicismo, gauchesca culta-gauchesca popular, literaturas regionales-literatura rioplatense, etc. Sarlo sostiene que este material que puede ser considerado prescindible desde la perspectiva de alguna estética tradicional (Sarlo vincula ciertas formas del «feísmo» de este material al folletín tradicional como estética *Kitsch*, siguiendo a Umberto Eco) es fundamental, en tanto su particular densidad es el fondo necesario para que se elaboren las políticas del campo literario. La hipótesis es clara: la literatura argentina del siglo XX sólo puede ser pensada a partir del cambio, desde la ruptura, postulación propia de muchos críticos argentinos en relación a la literatura argentina e incluso latinoamericana, cuando en realidad podrían ser consideradas como estrategias discursivas —la estrategia de las narraciones folletinescas son altamente complejas tanto como las del realismo— sin establecer una diferencia, ya sea substancial o formal: las sectorizaciones de la escritura responden a la particularidad del «gusto» pero también a la «necesidad» de la escritura en relación al código social de una época. Una biblioteca argentina sólo puede ser armada en función de un *polemos* reiterado entre enunciados circulantes en un momento dado de la historia del imaginario sin determinaciones de sus valores de «verdad», de «legitimidad» o de «belleza». La novela sentimental recorre toda una gama de lectores que migran entre las diversas clases sociales. La homogeneización de los «lectores» de los productos de la cultura pareciera ser un elemento clave —pero riesgoso— para determinar las sectorizaciones y las exclusividades[9]. Los recursos metodológicos empleados intentan sobre todo eliminar cualquier prejuicio que pueda alejarse en una crítica universitaria o en una aceptación formularia de ciertos valores heredados. El problema que se le plantea es que esta zona de *marginalidad* —construida por la función ideológica de la crítica— es, desde otra perspectiva, una zona de

[9] *Las encuestas realizadas frente al éxito de ciertas telenovelas mostraron que los medios masivos han desbaratado las estratificaciones de los gustos de clase y de cultura e incluso las de sexo.*

legalidad asentada en la moral pública: esta legalidad subvierte la relación de los lectores con los textos; la moralidad adoptada es la moral ideológica de los sectores dominantes vehiculizada por todos los estratos de una sociedad: ¿el texto de literatura «alta» —en este caso modernista y vanguardista— no es el texto que el lector lee de otra manera —desde otro lugar—? ¿Y no es el mismo lector el que lee los productos de la literatura baja? Entre lo mismo del texto y la otredad de los lectores se produce eso que la crítica ha llamado sintomáticamente «relectura». Los planteos de Sarlo sobre los efectos de lectura que produce esta substancia literaria son inquietantes, pues exigirían, según entendemos, la reconsideración del papel del discurso literario dentro de la sociedad en vías de modernización y su fracaso: ¿el hábito de la lectura de este tipo de material en sectores medios provoca, como lo afirma Sarlo, una reafirmación y extensión del hábito? Es probable, pero en otro nivel siempre quedará la duda de que la acentuación de esta forma de lectura y su programación paralela a las formas de alfabetización puedan simultáneamente corroer la formación estética de los lectores[10]. De hecho, el intento de Sarlo presupone que la literatura sea considerada como un acto compensatorio de la perspectiva de la lectura. Esto es bastante incierto. La saturación de los códigos del sentimiento —como en este caso del «amor»— no implica que los códigos sean distintos: el amor como el deseo, permiten una sobreliteraturización pero nunca podrán ser alcanzados por ningún tipo de «descripción». Lo importante es que Sarlo pone en primer plano ciertos «suburbios» de la literatura nacional, la explicitación de sus códigos, los sistemas de decodificación narrativa de materias tan lábiles como el «sentimiento», el «amor», el «deseo» y el intento de reconstruir un imaginario encabalgado entre la escritura y la lectura, alcanzando un nivel de cohesión y de inteligibilidad que crea un «sistema de crítica» al mismo tiempo que dibuja un territorio de las letras argentinas. En su último libro, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina,* Sarlo retoma una serie de «tramas narremáticas», todas referidas a la «modernidad» argentina («periférica») y de categorías elaboradas ex-profeso para circunscribir, describir y criticar los fenómenos de la cultura. Si es evidente la presencia de autores claves en el sistema expositivo de Sarlo y de nombres que operan como verdaderos motores del análisis crítico de lo social, Sarlo refina estos sistemas en trabajos tan impecables como «Horacio Quiroga y las hipótesis técnico-científicas» y «Arlt: la técnica de la ciudad». Este «maravilloso técnico ciudadano» es por primera vez «fotografiado» en una escritura crítica. La técnica, sus artes y también sus artimañas, en los «saberes de pobre» es elaboración de un saber precientífico que, en el plano de la ficción literaria, se anticipa en la literatura llamada precisamente de anticipación, pero también en los procesos

10 *«La verdadera alfabetización, la* literacy *en sentido amplio, no sólo consiste en saber descifrar la lengua oficial, sino en producir una lectura «correcta» del discurso social y de sus estilos sectoriales y producir una referencia normal y óptima», Marc Angenot,* Un état du discours social, *Longueuil, Le Préambule, 1989, pág. 974. Esta afirmación de Marc Angenot nos permite presuponer que el régimen alfabético de lectura y escritura no consagra necesariamente una real operación de interpretación: entre el cifrado y el desciframiento de la letra se despliega el mundo de la propiedad de los medios de simbolización.*

de su propia fabricación. La categoría retórica que los reúne es la *inventio* fabril, saberes de la mano en oposición a los saberes de la mente. Podríamos completar el esquema de Sarlo y, siguiendo la oposición no disyuntiva entre «saberes de pobre»/«pobres de saber», con una diferencia notable: uno es alfabético e ilustrado por las pequeñas enciclopedias de artesanos, como lo demuestra Sarlo, mientras que el otro es preindustrial e iletrado. Beatriz Sarlo ha alcanzado la «maestría», entendida en este caso como una mostración clara del campo del análisis —la fantasía urbana—, un diseño exacto de su mapa —Buenos Aires— y una definición de la caleidoscopía del tiempo que la fascina: eso que se llama con Charlot —Carlitos para los argentinos— «tiempos modernos».

El folletín electrónico

Lo «maravilloso técnico» y la «fantasía tecnológica» propia de los años 30 corresponden, sin lugar a dudas, a las formas de la vanguardia: son el reflejo contradictorio, y en otro nivel, de las «mañas» y de los ardides generadores de los saberes simulados que constituyen el registro imaginario de la creatividad artística. Los niveles de industrialización, en particular las formas de actualización de los medios de información y de reproducción (*art-video, video-game, video-clip* y las formas telemáticas de la comunicación) produjeron un verdadero sismo en la actividad artística argentina —sismo no catastrófico sino eruptivo; dos formas de entender el mundo que separa a las generaciones, nada más que dos formas de leer los signos de ese mundo—, mostrando abiertamente la rotunda separación entre «las tecnologías de *garage*» (aquellas que interesan a Sarlo) y las «tecnologías de *software*» que escinden más profundamente los niveles artesanales y los niveles computacionales en la gestación de nuevas «figuras de arte». Los problemas que esto genera en una sociedad como la argentina, dividida, fronterizada y escindida entre la «riqueza visual ciudadana» y la «pobreza de la mirada rural sin selectividad lineal» sólo significa la reaparición de una larga tradición argentina: el «mal» argentino señalado, en diversas formulaciones, por Sarmiento, Martínez Estrada y Mallea: la oposición entre campo y ciudad que subtiende la célebre fórmula «civilización-barbarie», en la construcción de una imaginaria y real lucha entre interior-exterior, entre centro y fronteras, entre provincianos y capitalinos, entre unitarios y federales, entre «mentalidades urbanas» (urbanizadas) y «mentalidades primitivas» vinculadas a lo «intuitivo», lo «inculto» y por momentos redimidas por la «viveza», ya sea tanto de espíritu como de carácter. Las formas de la comunicación contemporáneas son el material con el que traba-



jan a niveles interpretativos críticos como Aníbal Ford o Héctor Schmucler. La relación de estos «objetos transicionales» entre la cultura alta y la cultura baja es la preocupación constante de Jorge B. Rivera (1935): *Eduardo Gutiérrez* (1967), *El folletín y la novela popular* (1968), *La primitiva literatura gauchesca* (1968), quizás uno de sus textos más importantes, *Asesinos de papel* (1977) en colaboración con Jorge Lafforgue, *El cuento popular* (1977), *Medios de comunicación y cultura popular* (1985), en colaboración con Aníbal Ford y Eduardo Romano, numerosos trabajos sobre la historieta y la novela popular (Sue, Dumas, Ponson du Terrail o la novela científica, Verne). La nueva tecnología informativa genera una modificación en el plano de lo real de la cultura y engendra una novelería imaginaria del saber: el saber de la computación, inmarcesible, exento de error, o que calcula y previene el error, aferrado a la constancia de los códigos y permitiendo la emergencia de una forma divina del conocimiento, el Saber Absoluto Cibernético y nuevas formas de la ecología computarizada. La regla exige la creación de una enfermedad equivalente: los virus informáticos son el revés de las ráfagas sidáticas de fin de siglo. Rivera, lector atento y lúcido de Umberto Eco, intenta vincular la codificación del saber almacenado en los bancos de datos y sus relaciones ideológicas con el bazar de las máquinas, con la *odisea* espacial de Stanley Kubrik. El mundo de las comunicaciones elabora una novela policial telemática donde el misterio es la reproducción infinita y catódica de los saberes del mundo y su enigmática respuesta sería la continuidad y la extensión de ese mismo saber. El mismo problema que le preocupaba a Hegel. La máquina de Turing, anterior a las memorias cibernéticas (Ciborg), máquina algorítmica, repone en el imaginario actual la fantasía de la memoria colectiva y absoluta que presidió la invención de la «máquina de pensar» de Raimón Llull o incluso quizá la «memoria artificial» de la que nos da ambiguos datos Cicerón en su *De oratore*. Rivera es atemporal y ubicuo en su documentalismo, documenta la literatura argentina desde los bordes, como todos los críticos de esta generación, desde la esquina del cerrado corazón del barrio borgiano. Sobresale en la comprensión exacta de la interacción de los fenómenos culturales (es un crítico de culturas como lo es Beatriz Sarlo, así como Josefina Ludmer y Nicolás Rosa son críticos de formas) dentro del mundo de la significación social, aplicando un preciso parámetro político que le permite poner al descubierto la falacia mayor con que ha sido encarada invariablemente esta sustancia literaria tan particular: su pretendido «primitivismo» o su «sencillez elemental», mostrando la real complejidad de sus registros formales, literarios e ideológicos y la función que cumplen dentro de la semiosis social.

Marchas patrióticas de fondo

Hemos descubierto que el montaje cinematográfico es nada más que un caso particular del principio del montaje.
S.M. Einsestein, 1938.

Los trabajos iniciales de Josefina Ludmer (1939), *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso* (1963), *Estudio Q: una novela sobre la novela* (1966), *Cien años de soledad: una interpretación* (1972), *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1980), implican de entrada una renovación del análisis sociológico intentando dar cuenta de la ideología de la obra literaria a partir de un dato básico: la ideología es producto de la construcción de la obra, en tanto esta construcción (microestructura) homologa las leyes generales del sistema social (macroestructura). Este dato fundante no es abandonado aunque será sometido a una paciente y rigurosa reelaboración en sus trabajos posteriores, tratando de autorizar científicamente una de las categorías más complejas de la teoría de la crítica contemporánea: la del sujeto productor de la obra-texto. Ludmer ha llevado a sus últimas consecuencias los presupuestos teóricos de una crítica integradora y sintética: datos estilísticos, datos sociológicos, datos estructurantes integrados —transformados— en un modelo cuyo eje privilegiado es el psicoanálisis: *Cien años de soledad...* y *Onetti ...* son dos trabajos claves en la trayectoria crítica. Si todavía en *Cien años...* se conservan algunos preceptos de la vulgata estructuralista (discurso narrativo como frase en expansión) estos presupuestos son inmediatamente reabsorbidos en categorías más generales y de mayor legitimidad: repetición, doble inscripción, como niveles anteriores a las transformaciones sustitutivas (estilísticas), la zona de la escritura sería la del escenario donde se juegan los fantasmas originarios de la escritura (y no del escritor). La escritura crítica va diseñando sutilmente un sistema englobante de significaciones, del relato (descriptivo-taxonómico), de su producción (genético-engendrador) y de su relación referencial con los efectos ideológicos de lectura. El privilegio acordado al texto de García Márquez, pues cumpliría previamente algunas condiciones de la teoría (relación especular, progresión-regresión escrituraria, repetición-retorno, negación/contradicción, etc.) es abandonado en el trabajo sobre Onetti: el nuevo texto, la nueva crítica, debe dar cuenta de aquello que en el texto hace figura de castración: el sistema de desciframiento ya no estaría implícito sino que se produciría en la relación lectura/escritura: sujeto indecible del texto-objeto y del texto-crítico. Progresivamente, Ludmer ha construido un modelo de lectura crítica sobre la base de una compactación rigurosa de las categorías teóricas y de un estricto empleo del instrumental metodológico.



El último trabajo de Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) implica una modificación que entendemos fundamental: vuelve a la literatura argentina y a un género que marca en profundidad toda nuestra «sociología» artística: de una u otra manera, en favor o en contra, entre gauchos, indios, paisanos, criollos, negros, mulatos, cuarterones y entre modernistas y vanguardistas, algo del linaje de la gauchesca estará siempre presente en nuestra sangre literaria. Ludmer lo dice explícitamente: «La poesía gauchesca ha sido un acontecimiento tal en la historia de nuestra cultura que nos llevó hasta ahora, hasta la muerte de Borges, a repetir y a elegir uno u otro tono o fragmento para significar que somos argentinos, y también a reflexionar sobre la literatura política y la política de la literatura» (pág. 233). El trabajo de la crítica se intimiza, se endogamiza, se vuelve «argentino» y «patriótico» y comienza a desandar caminos y territorios, senderos y veredas propias del «territorio nacional» para trazar una «geopolítica» de la literatura. La voz, pareciera decir, funda la literatura nacional. La constitución del género implica la destitución del concepto de género en un sentido tradicional: ya no es algo sustancial, ni siquiera formal, sino aquello que se constituye en su propia corporalidad, en su propio *corpus* en relación a los actores que lo soportan y lo sostienen; esto implica la revaloración crítica del *corpus* tradicional, una nueva lectura y, simultáneamente, la constitución de una corporalidad: sus idas y venidas, sus «alturas», sus entrecruzamientos y sus relaciones hacia el pasado de la literatura argentina, su presentificación y sus proyecciones, sus posibles derivaciones en la literatura actual: desde la «primitiva gauchesca» hasta la resurrección del «cuerpo gaucho» en la actual literatura: Leónidas y Osvaldo Lamborghini. Si un género se constituye en el recorte epistémico de un «sistema de objetos» y la necesaria «construcción de un contexto», entonces la literatura no es esencialmente un acto de escritura de acuerdo a las formulaciones canónicas, sino una acción de lecturas, una verdadera «usanza» del lector. La conformación diagramática del género, digamos, su mapa sincrónico estaría dado por el «uso» y por ende como posicional y relativo; esa relatividad tiene sentido si enfrentamos la folclorización del género en relación a los «usos» de otros géneros y de otros «usos». Ideológicamente, la literatura gauchesca es el uso de un «recorrido» definible en su relación con la literatura «alta», y en particular —problema típico de nuestra gauchesca— las inflexiones de la voz y del decir, en suma, la compleja relación que posee toda cultura tradicional y sus formas que generalmente son entendidas como «naturales» y «tradicionales» y, en otro nivel de análisis, la relación entre la voz y la voz escrita. La importancia de la posición de Ludmer es, en principio, la elección de objeto, de un objeto casi «sagrado» de la literatura argentina, bastión de las elegías pa-

trioteriles, folclorizantes y por momentos, conservadoras: desde Leopoldo Lugones hasta la constitución de un género arquetípico y representativo de la «esencialidad» argentina. La nueva organización del género como uso en las culturas marginales y en oposición a las culturas altas, lo define como opositivo, polémico y, por momentos, guerrero, y por ende como «diatriba», como «invectiva» y como *polemos*, fundamentalmente un género de resistencia enfrentado al discurso central identificado con la razón y la verdad, el otro excluido de la legalidad de la gramática universal, de la gramática de casos y de legalidades y por lo tanto debe sobrevivir en el régimen de la duplicidad y de la astucia retórica.

El relato de la crítica de Ludmer en este «tratado» de la literatura gauchesca se convierte en un «tratado» de la literatura argentina, un «tratado» de literatura y un «tratado» de teoría literaria, y todo está organizado —organización paródica— con el registro formulario del tratado, es un tratado académico y al mismo tiempo un tratado político que intenta circunscribir las formas fundamentales que se oponen al tratado: la alianza y el pacto. En el mismo tratado se insertan como montaje y pasaje la biografía (como género y como excusa), notas sobre la crítica (el manual de uso) y la autobiografía, recuerdos personales, tensiones, esfuerzos del pensamiento y por qué no, tentaciones: pensarse a sí mismo pensando la «fórmula» —alquímica en este caso— del género: es también un género de vida. El discurso de la crítica se piensa a sí mismo como discurso: así se organizan las cadenas, los anillos (casi como anillos abelianos y la recurrencia matemática es puntual: Cantor) que van delimitando el campo de la literatura gauchesca, sus límites, sus fronteras y al mismo tiempo su sistema de expansiones. Este sistema tiene un límite fundamental: el espacio interno y externo del género, su movilidad —el género es una geografía móvil— y sus formas de englobamiento. Simultáneamente, el discurso de la crítica va generando un sistema complejo de reflexiones que se anudan y desanudan en el trayecto de su propia producción. La relación que fundamenta la crítica es un enlazado topológico: la voz «gaucho» (diccionario imaginario) es la voz del gaucho (diccionario fantástico de la crítica) pero también la voz del gaucho (entidad existencial). El paseo por la «sabiduría del diccionario» (otra exigencia «inocente» de la crítica como lo es la apelación a Cantor) es, quizá, la confesión de una crítica y del género que la cautiva: no se puede hablar de la «gauchesca» si no se habla del nombre del gaucho. La gauchesca es también un sistema de nomenclaturas. Entre el «tratado de la patria», su geografía, sus fronteras, sus confines, sus borduras y el «ensayo», el intento, la prueba, el examen y el reconocimiento, se potencian dos palabras, una que habla del género y sus vicisitudes y otra que habla del género de la crítica, de sus procuraciones, de su burografía.

Las diferencias entre «voz» y «palabra» marcan las fronteras del género pero marcan también la sonoridad y el teatro de la voz del crítico. El género elabora su propia historia, la propia historia de sus diferencias: espacio exterior, espacio interior, sus nudos y sus anillos, sus cadenas. Estos términos topológicos tienen su revés político: las alianzas, los pactos y los tratados[11].

La retórica que preside la escritura de la crítica es el fragmento y su envés, el montaje, pero no es la fragmentación nietzscheana sino la acción fragmentaria de la generación del 80: la partición, el esbozo, la definición, la antologización, la yuxtaposición, las reglas y los enunciados teóricos, el diccionario de la crítica y la torsión de la «autobiografía», autobiografía de una «biblioteca gauchesca» que permite leer el discurso crítico en una línea hagiográfica, una ascendiente, el santoral de la crítica argentina, Rojas, Mansilla, Echeverría, y una descendiente, la utopía central de la misma literatura: la rebelión, la disputa, la resistencia, el negocio aciago de la libertad argentina.

La máquina retórica de Ludmer es una máquina estocástica regida por una lógica azarosa y constreñida por una articulación programática: ¿es un engaño del azar o un programa —político— del orden? ¿Son las políticas de la crítica las que hay que leer en la trama del «género»? ¿O son las políticas del género? Las dos, afirmo, y por lo tanto podemos preguntarnos desde dónde lee Ludmer, ¿desde «abajo» o desde «arriba», desde el límite o desde el confín del confín? ¿Desde el saber matizado por una rigurosa exigencia o desde el no-saber constitutivo del descubrimiento de la verdad?, digamos, ¿desde el saber sabido o desde el no-sabido saber? Los textos del pacto son siempre vehículos de la traición y para no encarnarla es mejor bordear los discursos, desengañarse de las alianzas, echar a correr no por el camino real del conocimiento sino por las veredas sinuosas del sinsentido, extraviarse en los senderos y merodear la orilla. El texto de Ludmer convoca a una lectura orillera de la literatura argentina.

Historia de una pasión crítica[12]

La crítica entendida como radical pregunta por los supuestos, en la tradición que desde Kant define la modernidad, volcada tanto a la literatura como al propio discurso crítico, define una práctica que sobrepasando la textualidad se hace actitud inherente en Nicolás Rosa. Al moverse en el borde de la institución, situándose en un sinuoso espacio intra y extramuros, conforma en esa doble proyección un socavamiento cuestionador del tradicional espacio «académico» y una inserción en la «actualidad» de

[11] *El sistema de definiciones, aunque no aplicado en la particularidad de un género sino en sus relaciones con la clasificación política de la literatura argentina está también en Nicolás Rosa,* El arte del olvido: *«La literatura gauchesca es un parasistema (no un diasistema) intermediario entre lo político y lo histórico, ideológicamente produce los sintagmas épica nacional y representativa, y en la vertiente contraria, narrativa típica y regional», pág. 88.*

[12] *Este capítulo referido a Nicolás Rosa fue escrito por Susana Cella, crítica e investigadora de la universidad de Buenos Aires.*

las prácticas discursivas, síntesis entonces del estudio sistemático y de la permanente atención a las nuevas emergencias. En suma, una figura de contemporaneidad que halla su dimensión política y polémica, en la acepción más profunda de estos términos.

Su propuesta es la de una crítica explicativa, en oposición a la descriptiva y en una relación no ancilar con el texto literario. Dotar a la crítica de un rango epistémico similar al de la literatura y postular un discurso autónomo respecto de la obra implica una operación escrituraria singular, un «estilo» crítico. El logro de este particular estilo es en la textualidad de Rosa una marca inconfundible, que no soporta simplemente una retórica sino que habla en su propia trama de un recorrido del que ese objeto —el estilo— es el resultado.

Establecida una lectura «transferencial» con el texto literario, se trata de leer la falta, la palabra negada, en suma, la emergencia del deseo. Así el objeto constituido determina un sujeto también inestable. Surge así una textualidad fragmentaria, que valoriza el corte, la falla y no la coherente totalidad. Sin embargo, en Rosa la deriva deseante se imbrica con el rigor analítico. El discurso crítico tiende, al constituirse con rango de autonomía en el marco de los saberes contemporáneos, a la reflexión teórica. La crítica, por tanto, es una forma de mirar el mundo, leer la ideología, hablar de lo faltante, decir, como la misma literatura, «lo que otros discursos no dicen».

Es una constante en todos sus textos, desde el inicial *Crítica y Significación* (1970), *Los fulgores del simulacro* (1987), *El arte del olvido* (1990) y *Artefacto* (1992), una amplificación, —podría decirse, abusando de la figura retórica— que excede el texto tomado como objeto, para enmarcar su análisis en una teorización más general que involucra a la propia operación crítica, que en tal sentido se autoexamina, se pregunta por su *status*, habla del texto pero también de sí misma. De modo que el discurso crítico se torna objeto de estudio y análisis.

La búsqueda de estructuras profundas y lógicas matriciales vuelcan a Rosa a un estudio en profundidad de lo que se denomina campo freudiano. También la fenomenología, la lingüística y la semiología —Rosa es autor de un indispensable *Léxico de Lingüística y Semiología*, verdadera síntesis terminológica que supone una rigurosa claridad conceptual— ocupan un lugar importante entre sus referencias, lo mismo que ciertas categorías sociológicas. En medio de esa dispersión que supone interrogar las teorías contemporáneas, dos figuras aparecen como «angustiosa influencia»: Jean Paul Sartre y Roland Barthes. Ha sido, de este último, el principal traductor al castellano. Esa impronta opera en su textualidad, pero se dirige centralmente a los discursos de su propio entramado cultural, —los textos argentinos y latinoamericanos— en la idea de que ése es el campo discursi-



vo pertinente del compromiso en tanto ingerencia/transformación de una realidad que en su asedio conforma al propio enunciador. Quizá por eso es David Viñas uno de sus objetos privilegiados, como también lo son Borges o Sarmiento. Podría pensarse que estas elecciones de objeto confluyen en una preocupación similar a la del crítico: aunque jugada en distintos modos, se evidencia en todos los autores nombrados una inquietud permanente, una tendencia incansable por ir al fondo de la cosa, encontrar lo que la apariencia disimula. No otra cosa parece querer insinuar el obsedente proyecto de escribir una historia de la crítica literaria argentina, prefigurado en los trabajos monográficos publicados en *Capítulo, Historia de la Literatura Argentina.*

La lectura, en constitutiva ligazón disimétrica con la escritura, funda un campo de remisiones, linajes, referencias, alusiones, que definiría la intertextualidad. Se opera entonces un diseño espacializado que tiene como centro al texto y sus adyacencias, y ampliando los aportes de Genette, las nociones de metatexto y architexto, kristevianas y greimasianas, se postulan dos categorías que se ocupan de lo que resiste la clasificación: el no texto y el contratexto. A la relación lectura/escritura se agrega un término suplementario: deslectura, como el necesario olvido que estructura la textualidad. El afán teórico omnipresente en Rosa logra un punto culminante en la propuesta de una analítica textual, esbozada en *El arte del olvido.* Aparte, con cierto carácter programático, se convoca a una lectura discontinua en una escritura, donde —más allá de una retórica sustentada por la elipsis y las citas ocultas— los paréntesis, interguiones, entrecomillados, citas al pie, lejos de ser aclaraciones, son contenidos sustanciales. En esta estrategia se componen los textos crítico-teóricos de Rosa para evidenciar que crítica es la operación teórica de la crisis, y teoría, la reflexión sobre la crítica y sobre la literatura, en la escritura. Contra la consensualidad o amplitud de corte liberal de las «múltiples lecturas» adscribe a una única posibilidad signada por la posición de quien lee/escribe, definiendo de este modo la función del crítico.

La búsqueda del misterio de la escritura lo lleva a explorar sus manifestaciones más radicales. Son recurrentes, entonces, los análisis de textos poéticos —Néstor Perlongher, Hugo Padeletti, entre los más destacables— donde se sobrepasa el análisis de una poética determinada para preguntarse por el «fundamento» de la poesía. Y del mismo modo que lo inenarrable parece sostener la narración, el silencio sería el fundamento del lenguaje poético. Rosa se ha ocupado fervientemente de la escritura poética, de ahí su énfasis en la intensidad como valor específico del significante poético. Es en esta línea de exploración de lo propio de la poesía donde se interesa también por la voz. En registros varios: voz alta, voz como respiración y

la flexión hacia la gramática: voz media, voz activa y voz pasiva. Y es en la voz, donde le rinde, en «Glosomaquia» (de *Artefactos*), un homenaje —tal vez como el que Tvetzan Todorov le hace en *Crítica de la crítica*— al maestro Barthes.

Rosa hace preguntas, las rodea, las amplía y las relaciona proporcionando una apertura que funda e intensifica —poéticamente— la operación crítica. Pero su mayor mérito es mantenerlas en la categoría de interrogantes, de modo que nada cristalice en cualquier sistema al uso, sino que siga vivo y actuante como el objeto del deseo que incesantemente se busca. En una escritura ardua que *rallenta* sin cesar la lectura y obliga a volver atrás, y al mismo tiempo con recurrencias que la hacen progresar, como si escribiera en esa «coherencia de escritura» y «previsible dislocación esquizofrénica» que Rosa observara en una carta de Antonin Artaud a Camus.

La vereda de enfrente

En 1972 apareció un trabajo titulado «Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth*» (Manuel Puig), firmado por Ricardo Piglia (1941). Creímos que había surgido un crítico; nos equivocamos, había aparecido un novelista. De este equívoco se alimenta toda la producción de Piglia. «El relato fuera de la ley», introducción a *El frasquito* de Luis Gusman (1973), numerosos trabajos sobre Viñas, Sarmiento, Arlt, Borges y la novela norteamericana, y posteriormente, los de *Crítica y Ficción* (1990) sólo pueden ser pensados al lado de (paródicamente) sus novelas: *Respiración artificial* (1981) y *La ciudad ausente* (1992): inaugura con Héctor Libertella la ficción crítica, rama de la así llamada «ciencia-ficción». Piglia ha sabido pensar nuestra historia literaria reordenando y superando los presupuestos básicos de la sociología literaria. Su hábil manejo de los formalistas rusos, su concepción de la lectura/escritura, su elaboración de los equivalentes generales en la línea de J.J. Goux y de las reelaboraciones intertextuales en ciertas escrituras, integran la plataforma necesaria para reubicar las relaciones entre sociología e historia literaria. Sus novelas, código de códigos, transformación subversiva de los «géneros» de la ficción y de la historia, pueden ser leídas como un apasionante «manual» de historia de la literatura argentina. En la vereda de enfrente, igual pero distinto, otro novelista, Héctor Libertella (1945) novela la literatura y la crítica: *El paseo internacional del perverso* (1986), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1987), *Las sagradas escrituras hispanoamericanas* (1988), *Los juegos desviados de la literatura*. En estos textos es difícil separar —y los ejecutores no lo pretenden— el costado de la ficción y el costado de la teoría,

la así llamada ficción teórica —cuyo antecedente excelso no es H.G. Wells sino Sigmund Freud— audaz pero rigurosamente criticada por otro crítico excéntrico —viene del campo de la filosofía política— Eduardo Grüner (1949), donde estas vertientes permiten no sólo un entretejido ficcional sino simultáneamente una visión política de los fenómenos literarios. Es probable que el entrecruzamiento posea una organización quiasmática y por ende su geometrización es harto compleja; no es sólo el cruce entre lo ficcional y lo teórico, sino también entre lo ficcional y lo crítico y entre lo argumentativo y lo explicativo, en suma, la organización de un «argumento de tesis» literaria en boca de los personajes (Piglia) o «en las palabras de la historia que se cuenta» (Libertella). Siempre quedará la duda de asistir a una entrevista, a una conferencia, a una *causerie*, a un diálogo, a una forma «oral» mientras se lee la escritura de la novela. La narración se convierte en un tratado de argumentación, la crítica en un relato policial cuyos narremas básicos serían las pruebas deductivas (Sherlock Holmes) o incluso abductivas (Pierce): todo crítico, en esta línea, termina siendo un sosías de Don Isidro Parodi (Borges). Las relaciones entre la teoría, la ficción y la crítica se exponen en los textos de Piglia y de Libertella. Las respuestas y el entrelazado son distintos. El estilo de Piglia es lógico y argumentativo-polémico: hace de la argumentación su figura mayor, piensa con ideas y expone la política de esas ideas. Libertella se deja seducir por el trasfondo de las ideas (las ideas en la *letrina*, no al pie de la letra), por la retórica de las imágenes y, en vuelco abismal, se deja asir por el enjambre de los tropos. Uno piensa, el otro es pensado. Uno propone tesis para descifrar qué cosa es la literatura argentina, el otro es atrapado, como la esfinge, por el acertijo. Piglia piensa la literatura argentina como el cruce de «letras europeas marginales» (inmigrantes de las letras): de Gombrowicz a una lectura hipotecada de Wittgenstein, atravesados por la biblioteca borgiana y el «infierno» arltiano, va desde el polaco al alemán, mientras que Libertella piensa a los escritores argentinos como pseudónimos de la ficción europea: uno es un polaco[13] y otro un inglés[14]. Su «teoría» de la literatura argentina no es un tratado ni axiomático ni taxonómico, es un intento de lectura nueva; nueva quiere decir lo nuevo absoluto pero simultáneamente el remedo del modelo antiguo que se desvanece en la historia. Desde donde se lee: desde la afasia, desde la perversión textual, desde el idiolecto, diría Libertella. Si las categorías que maneja son un verdadero «grotesco epistémico», su libro de lectura está escrito por un polígrafo patológico. Si su trabajo es descifrar la vida paralela de los diccionarios, su tarea es la de un traductor con todos los avatares que posee la teoría de la traducción contemporánea pero desde una perspectiva distinta: leer la literatura argentina —latinoamericana— como el modelo que copiaron los viajeros etnológicos

[13] *Roberto Goyeneche, alias El Polaco, gran cantor de tangos, es el «otro Gardel», el otro de Gardel: es actual, pero viejo, tan viejo como Gardel, pero vivo, «dice» las letras de tango como glosólogo averiado, una verdadera «patología» de la letra argentina.*

[14] *Digamos,* El inglés de los huesos, *novela de Benito Lynch.*

e imperialistas venidos a nuestras costas: la lectura que hace un cavernícola a la luz inexistente de un rayo láser. Si el doble de Piglia en *Respiración Artificial* es Roberto Arlt leído por Gombrowicz, o si en *La ciudad ausente* la duplicidad se extiende a Macedonio Fernández, es quizás un mecanismo arcaico para ocultar una identificación más secreta e inolvidable. La isla del tesoro y la isla lingüística de *La ciudad ausente*, el archipiélago lingüístico de Joyce, recuerdo de Josefina Ludmer del recuerdo de Michel Butor[15], rememora el islote planificado de Wittgenstein: *La ciudad ausente* es la reescritura de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. La destreza de Ricardo Piglia es pasearse por la «angustia de las influencias» (Harold Bloom) como si estuviese en su propia casa. En la descendencia uno olvida a sus progenitores desmintiendo, la experiencia socrática, y recuerda a sus ancestros.

De veinte años a esta parte, los críticos aparecen cada vez más jóvenes. Roberto Ferro (1950) se destaca por su continuidad. Adscripto a la universidad por profesión, sus trabajos intentan sin estridencias separarse del discurso universitario y postular una nueva forma de acercamiento a los textos. Creemos que es su marca mayor, desde su trabajo sobre *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, donde las huellas estructuralistas y sus descendencias se muestran en las operaciones de montaje textual (corte y sutura) hasta su último trabajo *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida* (1992), donde la travesía intelectual es nítida. Ferro retoma una herencia de la crítica inmediatamente anterior: la confrontación y el *polemos*. Sarlo, Rosa, Romano, en distintas líneas, son confrontativos. Ferro recoge esa línea de poner en paralelo sistemas, políticas y fórmulas de la crítica. Su adhesión a Jacques Derrida lo confirma: un excéntrico de la cultura francesa, del discurso francés, teorizador de un mestizaje de géneros, es la muestra elocuente de un intelectual ajeno al Café de Flore[16]. La ajenidad instrumental del discurso filosófico se encarna en la prueba resistente a la prueba epistémica, a la prueba social (el *socius* y el societario), a la prueba psicoanalítica (la prueba de la prueba) y por ende emerge como una nueva prueba, tan antigua como moderna, tan clara como difusa, la prueba literaria. Ferro no se interesa en Derrida como filósofo, sería errado, se interesa como Platón interesó a Derrida, como el poeta del *Fedro*[17].

Hemos sostenido, en otro escrito (*Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina*, 1992) que la literatura está registrando, en diversos niveles —formales, ideológicos, epistémicos— una desterritorialización semiótica que la convierte en un objeto *flou*, sin referencia social en el campo de la producción y en el campo de la semiosis. La plusvalía de codificación que la constituye no se inscribe en ninguna gramática social. ¿Cuál

[15] *«Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce», en Michel Butor,* Repertoire, *París, Minuit, 1960.*

[16] *Hay que señalarlo: en la crítica argentina actual vuelve a ser leído Sartre, quizá Merleau-Ponty, como una resurrección del enfrentamiento: los temas del discurso polemológico, la disolución de los contratos (de lectura) y la traición de los pactos (de escritura) mediatizan el elemento que creemos fundamental: la guerra como tema, la guerra de los discursos. Curioso y banal: la guerra sólo puede ser pensada-escrita en los intervalos de paz. El que sintetiza esta posición es Eduardo Grüner: sus ensayos lo prueban. En esa línea, un joven crítico, Dardo Scavino (1964) intenta mezclar la filosofía (¿quiasmo derrideano?) apelando a Gilles Deleuze.*

[17] *La crítica de poesía es pobre en relación a la producción de obras poéticas. La poesía argentina contemporánea es riquísima en cantidad y calidad. El predominio de la crítica sociológica y política y el comentario periodístico sujeto a otras regulaciones, impidieron quizá la extensión de este tipo de crítica. Tradicionalmente, sólo un integrante de la revista* Contorno *(1955), caracterizada por el revisionismo político-ideológico, Noé Jitrik, ha hecho y sigue haciendo sólidos trabajos sobre los poetas y la poesía latinoamericana. Enrique Pezzoni, ya fallecido, estudió la poesía de Borges y de Silvina Ocampo con una inteligencia y precisión apoyadas en una*

sería la emergencia social que la va disolviendo? Quizás el cine sería la desterritorialización acelerada de la literatura como territorio significante. No es necesario creer deleuzianamente en estas postulaciones, pero lo cierto es que el cine ha imperializado la fantasía narrativa y, al mismo tiempo, permitió y sigue permitiendo la generación de un imaginario social vehiculizado por el *tempo* cinematográfico: la instantaneidad, la fugacidad, la multiespacialidad, el momentaneísmo, la presentificación propios de la «visión» cinematográfica. Alan Pauls (1958)[18], uno de los elementos más nítidos en la nueva promoción de críticos, ha densificado esta preocupación: *Las malas lenguas* (1986), «La traición de Rita Hayworth» (análisis de la novela de Manuel Puig) y otros trabajos, y su tarea como crítico de cine, lo ubican en una situación inmejorable para captar y analizar no sólo la relación tradicional entre literatura y cine, como la analizan Sarlo y Romano, sino que sus búsquedas tienden a formalizar estas relaciones desde una perspectiva más «técnica». La obra de Puig le ofrecía un campo propicio para probar sus hipótesis y la filigrana de sus análisis. Esta relación de medios y de crítica (también de críticos) pone en evidencia aquello que marca una característica típica de la narración cinematográfica: la operación de montaje tal como la definiera Eisestein. Entonces es dable pensar que si la crítica opera un montaje crítico sobre el montaje de la obra y la operación de montaje restrictivo se vuelve generalizada, la crítica ya no sería una escritura sino una «teoría de la lectura», de una lectura delincuente.

Coda

En esta novela familiar de la crítica vemos en el horizonte brumoso de la pampa argentina, encabalgada entre Martín Fierro y Don Segundo Sombra, una aparición casi fantasmagórica, una mixtura shakesperiana y una imaginería benjaminiana, la figura del joven crítico, una figura deforme, hecha de retazos y de hilachas discursivas, casi alucinatoriamente un fantasma de cuerpo parcelado, mutilado por la intrínseca incompletud de la figura. Digamos el cuerpo: Mónica Tamborenea, Adriana Rodríguez Pérsico, Luis Chitarroni *(Siluetas,* 1992), Daniel Link, Alberto Giordano, Graciela Montaldo, Sergio Cueto, Bárbara Crespo, Dardo Scavino, Américo Cristófalo. Si tomamos un pedazo de cada uno de ellos —y es un juego peligroso pues se mezclan entre sí y entre otros, con los poetas, con los doctores, con los críticos de otra generación, con los narradores, con los periodistas, con los bibliógrafos, con los polígrafos— podríamos armar un *puzzle* histórico o una receta culinaria: un poco de erudición y de tradición, un poco de Francfort y una pizca de Blanchot, un poco de Wittgenstein (sólo unos

*metodología rigurosa formada en la crítica estilística —su maestra fue Ana María Barrenechea— reelaboradas con los aportes teóricos más actuales. En las sucesivas generaciones: Nicolás Rosa, Jorge Panesi, con una perspicacia traducida en estilo impecable, Cristina Piña, escritora y crítica de poesía, sobre Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, Tamara Kamenszain, indagando las destrezas de la letra poética y la crítica a medias formalizada e inspirada de Delfina Muschietti. Daniel Freidemberg es quizás, entre los nuevos críticos de poesía, el más acerado y de mayor aliento. Debo señalar tres hechos fundamentales: los trabajos de Jorge Schwartz —radicado en Brasil— (*Vanguardia y cosmopolitismo*, 1983) sobre las relaciones entre poesía argentina y brasileña, son de factura impecable dentro de su línea de trabajo: literaturas comparadas; los textos de Blas Matamoro, residente en España (sobre todo* Saber y literatura. Para una epistemología de la crítica*, 1980), polémicos y revulsivos, y sobre todo, la influencia que ha ejercido Silvia Molloy, que vive desde hace tiempo en Estados Unidos y es profesora en la universidad de New York, sobre las nuevas generaciones, a partir de su libro sobre Borges:* Las letras de Borges *(1979), modelo de inspiración crítica.*

[18] *La diferencia de edad entre los críticos es importante en nuestro país. Es cierto que el criterio que manejamos es más «genealógico» que «cronológico», pero, en los últimos doce años,*

el tiempo cotidiano se condensó en tiempo histórico. La dictadura dejó su marca, y sus huellas —sutiles huellas— son todavía visibles. Esto nos enfrenta a nuestra responsabilidad histórica: recordar pero también olvidar para reparar el tejido cultural.

pocos elegidos) y de teoría del discurso, un mucho interés por los textos argentinos, un proclamado y teatral rechazo de la teoría (pero se la lee de soslayo) y un amor a los libros casi como en el siglo XVIII: el gabinete de lectura pero ahora condimentado con el doctor Caligari. ¿Implica este amor a los libros alguna forma de desamor-otro? Es probable. Los que escriben, los que leen, se condenan a una distracción: abandonar la varia y poblada riqueza del mundo y sus seducciones: panfleto o biblia, la letra es puro despojo. La literatura no puede ser colmada, y tampoco lo pretende, por el discurso de la academia o de la Stoa, pero ahora que en nuestro país la crisis ha tocado fondo, pienso que esa tierra baldía, asolada —desolada—, que son los claustros universitarios, precisamente porque abandonados del régimen del poder, pueden ser un lugar donde el saber no sea estéril. Y si el viento persiste y persiste cuando quiere...

Nicolás Rosa





Los talleres literarios

Más allá de su posible eficacia, no hay duda de que (al menos por lo exuberante de su propagación) los talleres literarios constituyen un fenómeno en la vida cultural argentina de los últimos quince años. Sobre todo, en la vida cultural de Buenos Aires, donde, en la actualidad, funcionan más de cincuenta talleres de literatura. Antes de ver si hay algo realmente homogéneo detrás de ese nombre —taller literario— ambiguo y un tanto misterioso, y de discutir su sentido —si lo tiene— y alguno de sus procedimientos, ensayaré una justificación histórica de este suceso, tan profuso como intempestivo.

El momento histórico

Sin duda, como hechos aislados, han existido algunos talleres literarios en la década del sesenta y en la primera mitad de los setenta. Federico Peltzer, Inés Malinow, Roger Pla, la Sociedad Argentina de Escritores, entre otros, registran experiencias de taller en ese período. De cualquier modo —genéricamente desdeñados por los escritores jóvenes y por buena parte de la literatura argentina— sólo a duras penas se los puede vincular con el fenómeno multitudinario que ocurriría años después.

Hay, sí, un antecedente que exige ser mencionado: por su originalidad, por la diversidad de los escritores que intervinieron, por la hermosa locura de quien lo organizó, y porque seguramente hizo lo suyo para que muchos de nosotros empezáramos a sospechar que un taller podía no ser deleznable.

Acerca de ese acontecimiento escribió Isidoro Blaisten: «Pero este asunto de los talleres literarios no es tan nuevo como se cree. Habría que remontarse al año 1965. No sé por qué incierto destino yo di clases en un Instituto de Técnica Literaria, en una casona de la calle Viamonte. Lo dirigía el doctor Rodolfo Carcavallo, que es poeta y entomólogo. Venían señoras gordas y chicos con talento. Las señoras gordas eran insoportables y de-

bían ser echadas. Los chicos con talento no tenían un peso y había que becarlos. Después, como la plata de los cursos no alcanzaba para pagar el alquiler, Carcavallo, que amaba a los animales, inventó los cursos paralelos de taxidermia para solventar los gastos. De modo que uno entraba al baño y veía una cosa larga y flaca, color verde ilusión, serpenteando en la bañera: era la víbora esperando que los alumnos la embalsamaran. Allí, entre petreles y ánades, entre lechuzas y castores, se suicidó el mono Simón. Se mató bebiéndose, por error, un preparado químico para detectar vinchucas, que había inventado el director. El mono Simón se había sacado fotos en brazos de todos los escritores.» (Isidoro Blastein, *Anticonferencias*, Editorial Emecé, 1984).

En realidad, el año no fue 1965, sino 1967, y la aclaración no es trivial. En 1966 había ocurrido el golpe militar del general Juan Carlos Onganía; la represión cultural era la más feroz que habíamos conocido hasta entonces los de nuestras generaciones; el éxodo, la censura y la autocensura habían atenuado notoriamente los fulgores del principio de los sesenta. En ese páramo, el doctor Rodolfo Carcavallo —científico, investigador, especialista en el mal de Chagas, lector apasionado y un hombre excepcional— decidió inventar, en el Instituto Argentino de Ciencias, que él dirigía, un taller múltiple, en el que tuve la suerte de participar, y en el que también dieron clases, entre otros, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Mastronardi, Abelardo Castillo, Humberto Constantini, Marta Lynch, Dalmiro Sáenz, Haroldo Conti, Jorge Masciangioli, Agustín Cuzzani y Bernardo Kordon. Los alumnos podían asistir a las clases de los distintos creadores, discutir y comparar técnicas y concepciones literarias. El mono Simón, un tití oscuro y reflexivo, nos amansaba con su ecuanimidad. Lloramos su muerte como la de un amigo querido.

Sin duda, esta experiencia tuvo bastante que ver con la expansión de los talleres que sucedería años más tarde. Pero la verdadera razón histórica de esa expansión hay que rastrearla en un hecho de muy distinta índole: concretamente, en la ferocidad de la dictadura militar, luego del golpe de 1976.

La década del sesenta y los principios de los setenta constituyen un período particularmente propicio para la creación y para la discusión de ideologías y estéticas. Revistas y grupos literarios surgen con una potencia y una prepotencia inusuales, polemizan entre sí y con escritores de otras generaciones; toda idea y todo texto escrito parecen tener un sentido y merecer que se los defienda o se los vilipendie fervorosamente. Por otra parte, las editoriales argentinas empiezan a sospechar que la literatura y, en particular, la literatura argentina, puede ser un buen negocio. Los escritores, aun los más jóvenes y desconocidos, tienen dónde publicar. Esta doble circunstancia: que la literatura aparezca con un sentido, y que los escritores puedan



publicar, acelera procesos, hace que ciertos talentos dispersos, que tal vez en otras condiciones habrían permanecido largamente indefinidos u ocultos, prematuramente se definan y tengan existencia real.

El café ha hecho lo suyo en esta aceleración. En efecto, era habitual en los años sesenta, y a principios de los setenta, que los grupos de escritores —sobre todo los jóvenes— se reunieran en los cafés, casi siempre nucleados por una revista literaria y leyeran y discutieran apasionadamente sus textos, de acuerdo a un criterio estético y a un sentido ya asignado a la literatura. Cualquier desconocido con sueños literarios venía al café, leía su cuento o su poema, y participaba de una discusión encarnizada y multitudinaria acerca de lo leído; esto implicaba una confrontación y un estímulo; el que escribía no estaba solo. Por otra parte, ninguno de nosotros creía que el destino de su literatura sería un cajón de escritorio; leíamos a los otros nuestros poemas, corregíamos nuestros cuentos, porque la publicación del primer libro era, para nosotros, una posibilidad real, no un mero delirio juvenil.

Y bien. Todo este movimiento (este clima propicio para la creación) fue aniquilado de raíz con el golpe militar de 1976. Para poner un ejemplo de comprensión rápida: era altamente probable que quince jóvenes, reunidos en un café y discutiendo a los gritos, fueran literalmente borrados de la realidad por las fuerzas policiales y parapoliciales, antes de haber conseguido explicar que lo que estaban discutiendo era la eficacia de un adjetivo. Pienso que, sobre todo, en este hecho —un horror más entre los innumerables horrores de ese período— puede rastrearse el origen —o al menos la multiplicada necesidad— de los talleres.

Hay que tener en cuenta que las revistas literarias habían reducido considerablemente su alcance, las editoriales chicas fueron barridas por la situación económica, las editoriales grandes se dedicaron sobre todo a importar *best-sellers,* la gente, entre tanta desaparición y tanta muerte, no parecía encontrarle mucho sentido al acto de leer. En cuanto a los escritores que quedaron en el país, la imposibilidad o la falta de deseo de reunirse o de publicar, los convirtió en islas, en condenados al exilio de su propia habitación. Pero si estos escritores tenían, al menos, cierta confirmación para seguir trabajando —la publicación anterior de un texto, la certeza de haber compartido su experiencia con otros, o, al menos, el recuerdo de haberle asignado alguna vez un sentido a la literatura— los nuevos, los que nunca habían publicado ni se habían vinculado (o sólo lo habían hecho precariamente) con el mundo de la literatura, navegaban en una nebulosa, totalmente solitarios y desorientados; si existían sus pares en alguna parte, no los conocían ni sabían cómo conectarse con ellos, y la realidad no les proporcionaba ningún sentido para el acto de escribir.

Esta es la razón, o una de las dos razones, de que los talleres se hayan multiplicado. La otra es tal vez menos lírica, pero inapelable: la crisis económica, entre otros argentinos, también había afectado a los intelectuales. No sólo eso. La represión hizo que muchos escritores, que tenían cátedras, o trabajaban en relación de dependencia, o colaboraban con los medios periodísticos que ahora le cerraban las puertas, perdieran su fuente de ingresos y tuvieran que ingeniárselas de alguna manera para sobrevivir. (Hay que reconocer que en eso, en inventar medios de sobrevivencia, los argentinos —y no sólo los intelectuales— somos maestros.) Es la conjunción de estas dos necesidades (necesidad de los nuevos posibles creadores de nuclearse y hablar de un tema en común; necesidad de los intelectuales de sobrevivir económicamente sin contaminarse con el sistema) la que instala las condiciones favorables para que los talleres se reproduzcan.

Hace falta aclarar que no se trató sólo de talleres de literatura; las pésimas condiciones en que se trabajaba en la Universidad, los temas prohibidos[1], lo lastimoso de casi todo aprendizaje público, hicieron que se organizaran numerosos cursos paralelos —generalmente dictados en casas particulares— acerca de los temas más diversos. Santiago Kovadloff llamó acertadamente a este fenómeno generalizado «cultura de catacumbas». En efecto, la cultura, o la propagación de la cultura, sucedía clandestinamente, era un acontecimiento marginal; desde el punto de vista del sistema, una transgresión. En esas reuniones secretas se podía hablar de todo aquello que estaba prohibido; era un modo de la resistencia frente a la muerte cultural que se pretendía decretar desde el poder; y también frente a la muerte.

Cabe preguntarse por qué, hoy, persisten los talleres, pese al fin de la dictadura militar, de la censura, y de la amenaza de muerte. Creo que lo que existía en la década del sesenta y no se ha restablecido es la consciencia de un sentido para la creación literaria y para toda creación. Y cierta solidaridad que, aun en la divergencia y en medio de polémicas fervorosas, nos hacía sentir que no estábamos solos. En cuanto a la posibilidad de publicación, hoy son muy escasas las vías marginales. O se accede a una gran editorial, a un diario de difusión masiva, o se flota en la inexistencia. Y si bien, para algunos escritores no confirmados, la soledad y la incerteza son un estímulo más, y les otorga cierta aristocracia, para otros es letal. Y esto no tiene nada que ver con el talento y la pasión literaria, ni con la ausencia de ellos. Pienso que, en buena medida, el taller tiende a cubrir esa zona intermedia entre la consagración y la nada.

Esto, en sí, es sólo una justificación histórica. La excelencia o deficiencia de cada grupo de estudio no está por ahora en juego. Que los talleres tuvieran históricamente una razón de ser, que fueran un modo de resistencia al poder, no justifica, de hecho, a los talleres como lugares de aprendizaje.

[1] *Para poner algunos ejemplos: Freud estaba prohibido nada menos que en la facultad de psicología; Marx, en todas partes; llegó hasta a erradicarse el vector por considerárselo un término utilizado por el marxismo.*

En particular, quedan todavía sin responder los interrogantes que uno tiene derecho a hacerse respecto a la validez, o la eficacia, de un taller literario.

Sentidos y sinsentidos del taller literario

Ante todo, cabe preguntarse: ¿qué se entiende realmente por un taller literario? La variedad de coordinadores sin duda impide un criterio unificador: profesores de literatura, escritores de trayectoria diversa, críticos, lectores agudos, personas de procedencia ignota. En cuanto a los grupos, los hay de la tercera edad, de adolescentes, de personas deseosas de aprender a leer a Borges o a Eco, de señoras que ya han criado sus hijos y ahora han decidido realizar una tarea creativa, de señores empresarios que siempre han sospechado que llevaban un libro en el corazón y ahora —consideran— se pueden dar el lujo de parirlo. En lo que hace a los métodos, pueden llegar a extremos casi fantásticos: audiovisuales, catárticos, de creación colectiva: juro que una vez vi anunciado un taller que prometía enseñar a escribir un cuento mediante el tallado. Confieso que no me animé a averiguar el tallado de qué.

No voy a cuestionar la existencia de estos talleres. A esta altura de mi vida, pienso que si a una señora o a un señor les hace felices leer a otros un cuento o un poema, o aun tallar esos textos en corcho o baquelita, mientras comen torta o toman mate, nadie les puede discutir su derecho a hacerlo. En cuanto al nombre de estos actos, si a falta de otro mejor se los llama talleres literarios, nadie ha de morir por eso.

Pero considero necesario aclarar que, cuando me interrogo acerca de la posible eficacia de un taller y de métodos posibles, lo que intento responderme es si es posible enseñar a otro a escribir, y a qué otro, y de qué manera. Vale decir, estoy proponiendo como objetivo hipotético del taller la formación de escritores, y me pregunto si ese objetivo puede cumplirse.

Y bien. Creo, ante todo, que nadie puede enseñar a otro a escribir. Más estrictamente, creo que no se puede enseñar a nadie a ser escritor. Lo que también creo es que todo escritor, por caminos complejos y diversos, aprende a ser dueño de sus palabras, descubre las posibilidades del lenguaje y las trampas de la sintaxis. Intuitiva o racionalmente, acaba sabiendo que escribir: «—Ahora voy a matarte— dijo», no es lo mismo que escribir «Dijo que ahora iba a matarlo», y que es necesario saber qué se quiere decir, qué escalofrío, o impresión estética, o ilusión de distanciamiento se quiere causar para elegir una u otra forma. Y bien. En ese sentido el taller actúa como catalizador, ya que acelera ciertos procesos, enseña a ver ciertos me-

canismos que tal vez, sin la mirada desde afuera, ese escritor tardaría largo tiempo en ver.

Resulta totalmente natural, desde siempre, hablar de escuelas de plástica o de música. A nadie se le ocurriría cuestionar su posibilidad de existencia. No ocurre lo mismo con los talleres de literatura. La razón es sencilla. La pintura, como la música, requiere una escuela en el sentido estricto del término. Un individuo podrá tener predisposición o aun talento para la música o la pintura, pero es difícil que pueda desarrollarse plenamente como artista si desconoce ciertas técnicas específicas y complejas para cuya aprehensión se requieren un maestro y un proceso de aprendizaje. De ahí que las escuelas en sentido amplio (escuelas donde un maestro comunica su concepción artística y su experiencia, que cada alumno procesará a su manera), surgen como un desprendimiento natural de la formación de pintores o músicos. Para ser escritor, en cambio, resulta imprescindible un solo conocimiento técnico, y éste se adquiere en el primer grado de la escuela primaria.

En cuanto a la locura personal o, más cordialmente, en cuanto a la forma personal de ver el mundo, que constituirá el material básico de un escritor, eso suele estar conformado desde la adolescencia, sin necesidad de maestros. Dicho de otro modo: lo-que-yo-tengo-para-decir, mi visión del mundo, y la necesidad de comunicarla a los otros a través de las palabras, eso parte sólo de mí y no requiere de mí una búsqueda ni da trabajo. El problema es: de qué manera consigo que aquello que es nebulosamente significativo o intenso en mi interior lo sea también a la luz de las palabras. Ahí está el real problema literario, aquel cuyas infinitas resoluciones sí requieren una búsqueda y dan trabajo. Bien. Lo que modestamente quiero decir es que algunos secretos de ese trabajo y esa búsqueda son comunicables.

La creación literaria, ya se sabe, es un acto individual, perfectamente solitario. Pero ocurre que juzgarse uno a sí mismo con ecuanimidad, sobre todo al principio, no es tarea fácil; el exceso o la carencia de autocrítica suelen dar resultados igualmente lamentables. El escritor principiante, sobre todo (para quien no existe el lector y que ni siquiera está seguro de que su obra merezca ese lector), suele oscilar entre la arrogancia ilimitada y el deseo de quemar todos sus papeles. Esto también, por cierto, le pasa al escritor con experiencia, pero al menos en su caso algo —¿el ser visto por los otros como escritor?, ¿el estar confirmado por la mirada de los otros?—, algo le sostiene. Cuando no es así, la soledad puede ser insoportable, o altamente corrosiva. Podría aventurarse que, en esos casos, el taller actúa al menos como referencia, ya que vincula a un escritor con sus pares y le amortigua la soledad.

Para quién es el taller

Creo que, por una cuestión de carácter, no todo escritor soporta —o necesita— una experiencia grupal, lo que en sí no es un mérito ni un demérito. También creo que ciertos escritores no toleran —aunque lo necesiten— el juicio de los otros, lo que a veces atenta contra la literatura. Ni a unos ni a otros les servirá la experiencia de taller. En cuanto a los otros, creo que, si de lo que se trata es de un taller de escritores —inéditos, en formación, inseguros de sí mismos, o como quiera llamárselos, pero escritores al fin— si de eso se trata, ese taller sólo puede estar coordinado por otro escritor.

En nuestro país hay sin duda talleres excelentes que coordinan investigadores de la literatura; es el caso de Nicolás Bratosevich, o de Maite Alvarado; pero pienso que, justamente, apuntan más a desentrañar los mecanismos de la escritura que a apuntalar un proceso creador. Su objetivo, en última instancia, es más científico que literario. En cuanto a los escritores que coordinan talleres, sin duda el espectro es variado: Abelardo Castillo, Isidoro Blaisten, Dalmiro Sáenz, Enrique Medina, José Pablo Feinmann, Sylvia Iparraguirre, Juan José Hernández, Gloria Pampillo, Héctor Lastra, Mempo Giardinelli, Susana Silvestre, Carlos Dámaso Martínez, entre los narradores; Irene Gruss, Diana Bellessi, Arturo Carrera, Leónidas Lamborghini, María del Carmen Colombo, Susana Villalba, entre los poetas. No hay más que revisar las obras y las concepciones de unos y otros para concluir que aquello que tienen para transmitir, y la manera de transmitirlo, necesariamente han de diferir. No es mi propósito hacer una valoración. Creo, sí, que la diversidad es saludable, ya que permite una elección a quien está dispuesto a asistir a un taller.

Dije hace un momento que sólo desde la creación, y no desde la teoría, se puede coordinar un taller de narradores o de poetas. En efecto, la experiencia me ha mostrado que todo texto en formación propone un problema exclusivamente creativo. La anécdota aquella de Mairena en su clase de Retórica y Poética tal vez lo ilustrará: «—Señor Pérez —dice Mairena—, salga usted a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa". El alumno escribe lo que se le dicta. —Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético. El alumno, después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle", y Mairena responde: "No está mal".»[2]

Saber, por ejemplo, eso: que la frase del alumno no estaba mal; o encontrarse con el alumno que acaba de leer «Los eventos consuetudinarios...» y tener que descubrir uno mismo que lo que allí estaba haciendo falta era: «Lo que pasa en la calle»; o peor aún: que el alumno acabe de leer: «Los eventos consuetudinarios...» y uno sea capaz de ver que, en este caso particular, la frase suena inmejorablemente porque uno acaba de toparse con

[2] *La anécdota pertenece a Antonio Machado y la cita está tomada de* El Grillo de Papel, *N.° 1.*

una nueva e insospechada versión de Lezama Lima; todas estas situaciones imprevistas —siempre es imprevisto y, en buena medida, no codificado lo que aparece cuando alguien lee un texto nuevo— estas situaciones, decía, requieren una propuesta creadora. Una propuesta que, de ninguna manera, es la solución: no hay recetas ni verdades absolutas en el campo de la literatura; una propuesta que, en el mejor de los casos, actúa como revelación; abre caminos, ilumina una posibilidad no considerada, o sólo borrosamente intuida.

Creo que todo escritor ha recibido alguna vez una lección de ese tipo; que una observación acertada sobre el propio texto o a propósito de un texto ajeno ha producido en él un salto cuántico, le ha hecho descubrir el camino entero hacia un cuento, una novela, o la verdadera música de un poema. Se trata entonces —según entiendo yo el taller— de formar un grupo de creadores que sean capaces de captar, alentar, y, a la larga, producir ese tipo de revelaciones[3]. Lo que no es otra cosa que reeditar esas apasionadas lecturas y discusiones en los cafés que, en buena medida, nos formaron a muchos de nosotros.

Sé que no todo escritor en formación necesita un taller, y que para muchos es imprescindible la experiencia solitaria, el darse solos de cabeza contra los propios límites. Sé también que no todo escritor «confirmado» está en condiciones —o tiene ganas— de comunicar a otros aquello que es su experiencia secreta, su trabajo privado ante un texto. Pero cuando esto se da: cuando un escritor joven está dispuesto a absorber y procesar la experiencia ajena, y un escritor experimentado está dispuesto a comunicar —y yo diría: necesita comunicar— a otros los arduos secretos de su trabajo; y, además, existe una afinidad, una corriente de empatía entre uno y otro, entonces (y sólo entonces) se produce un crecimiento parecido al estallido, y el taller se convierte, de verdad, en un hecho creador.

Liliana Heker

[3] Esto, sin duda, implica una selección previa. En mi caso, puedo decir que esta selección es ineludible. No tengo en cuenta en absoluto lo mal que alguien pueda escribir al principio; al fin y al cabo, ¿quién no ha empezado haciendo mal aun aquello que más le importa? El proceso de todo aprendizaje, ¿no reside justamente en la experiencia de haber hecho mal?; y, por otra parte, ¿qué significa, en literatura, escribir bien? Lo que sí tomo en cuenta es la relación que cada uno tiene con la literatura (sobre todo con la lectura) y si está dispuesto a aceptar que: 1) el taller no le dará ningún barniz; difícilmente lo que aprenda allí le permita lucirse en una reunión; 2) la literatura da trabajo; 3) ese trabajo vale la pena si, y sólo si, uno desea apasionadamente ser escritor; 4) el taller no da garantías; nadie se recibe de escritor asistiendo a un taller literario; 5) las críticas serán implacables, ya que juzgarán cada texto leído respecto de su posibilidad de existir algún día en el corpus siempre completo y siempre suficiente de la literatura.



Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)

Pero, ¿falta acaso ilustración, faltan ideas en nuestra patria? No, señores, sobreabundan.
Esteban Echeverría

Las revistas culturales ocupan un lugar particularmente significativo y problemático en la vida intelectual de un período; en torno de ellas se juega un rico movimiento que hace a la producción, distribución y confrontación de ideas. Si se trata de un lugar especialmente problemático es porque se toca, en un punto, con la cuestión de la divulgación y con el debate que alrededor de este tema se advierte en nuestro tiempo. Por lo pronto, una pregunta para empezar: ¿hay un solo tipo de revista cultural? ¿Puede reunirse bajo el mismo rótulo una publicación dirigida por y hacia alumnos avanzados y docentes universitarios, y otra que se orienta a las zonas más «bastardas» de los productos de la industria cultural? La respuesta es, por supuesto, no. Sobre las revistas culturales opera también un fenómeno de estratificación que se decide en términos de intereses ideológicos, adscripciones institucionales, tipo de público y de discurso; en fin, por su posicionamiento global frente al tan amplio como difuso mercado.

Este artículo, entonces, parte de una simplificación —evidente ya en su título— que, como compensación, intenta privilegiar un análisis panorámico que agregue a su componente descriptivo el señalamiento sobre la dinámica cultural específica que el fenómeno supone.

Estudiar las dos últimas décadas de revistas culturales en la Argentina significa atender principalmente a los vínculos de atracción y rechazo que éstas generaron con otras instituciones; advertir, por ejemplo, tanto el modo en que anticiparon teorías, obras, autores y debates que luego pasaron a integrar los planes de estudio de la universidad como también la manera descuidada en que se hicieron eco con retraso de temas y tópicos ya transitados en ese ámbito. Significa también entenderlas como una especie de

formación intelectual e, inclusive, de adiestramiento laboral —lo que obliga a tener en cuenta todo aquello relativo a las muy duras condiciones de existencia que este tipo de publicaciones conlleva en el país—; y si, por un lado, pesa sobre ellas la (sana) sospecha de los compromisos que devienen de su ligazón inmediata con el mercado, por el otro lado, las revistas culturales parecen mostrarse como un territorio privilegiado de intercambio y polémicas ideológico-culturales, cuya ausencia es particularmente notable en otros espacios[1].

El recorrido que, a partir de los ejes señalados este trabajo se propone, registra los años de la dictadura militar (1976-1983) como un lapso «anómalo» que obliga a reconsiderar, en parte, la pertinencia de los señalamientos hasta ahora apuntados y sus consecuencias metodológicas.

Digamos, a manera de introducción, que la década del 50 conoció, más cualitativa que cuantitativamente, la aparición de una serie de revistas culturales *(Contorno, Gaceta Literaria, Centro, Capricornio*, publicaciones comunistas, etc.)[2] que podrían ser leídas desde el presente como un quiebre en la historia contemporánea de las revistas culturales en nuestro país. En ellas comienza a plantearse una reflexión, más o menos sistemática, sobre el papel social del intelectual, del escritor y del artista, los modos de su funcionamiento político, el lugar de las instituciones, de la tradición y de la novedad, una visión de la historia como dato insoslayable (se hundían definitivamente —al menos en sus expresiones más ingenuas— los presupuestos románticos y positivistas), un hurgar más crítico en los modelos «de la hora» que los países imperialistas ofrecían.

Es el comienzo de una politización, entendida en su sentido general, que se irá acentuando y adquiriendo perfiles más definidos durante la siguiente década.

En los 60 se van a juntar la desilusión de la efímera esperanza que en los jóvenes —o no tanto— intelectuales habían despertado la Revolución Libertadora y la apuesta «modernizante» del desarrollismo, a los que ahora se sumaba un balance crítico de la década peronista, la atronadora irrupción de la Revolución Cubana y, centrada sobre lo estrictamente literario y cultural, la expansión editorial, de lectores y de mercado que generalmente se agrupa con el término «boom», más las prácticas culturales populares y contestatarias que reunían tanto al período de la resistencia peronista como los procesos revolucionarios del resto del continente.

La aún vigente concepción sartreana del «compromiso del intelectual» adquiría (y exigía) definiciones cada vez más políticas y empujaba hacia la toma de posiciones frente a eventos históricos y luchas sociales concretas.

Cómo procesar desde lo estrictamente cultural esa lucha social y política (la pregunta sobre el punto de confluencia entre vanguardia estética y vanguardia revolucionaria, en términos un tanto maniqueos) parece ser el inte-

[1] *En lo referente a la cuestión metodológica de aproximación a las revistas culturales, cf. Jorge Rivera y Eduardo Romano, «Sobre maneras de leer y de pensar la prensa periódica», en* idem *(comps.)* Claves del periodismo argentino actual, *Buenos Aires, Tarso, 1987, págs. 11-44.*

[2] *Carlos Mangone y Jorge Warley, «La revista* Contorno. *La modernización de la crítica literaria», en* Capítulo. La historia de la literatura argentina, *122, Buenos Aires, CEAL, 1981.*

rrogante que las revistas más significativas del período *(El Escarabajo de Oro, Hoy en la Cultura, Tarea, La Rosa Blindada, Che, Cristianismo y Revolución*, yendo desde las más específicamente culturales hasta las más abiertamente políticas)[3] compartían. En este contexto general habría que consignar también el impacto introducido por la «aparición» de nuevas disciplinas que, en cierto modo, obligaban a reconsiderar los diferentes campos del saber: psicoanálisis, sociología, teoría de la comunicación, lingüística y semiología, la discusión que se abre en el marxismo.

Un caso particularmente interesante por su «descendencia», aunque ajeno, en cierta medida, a lo hasta aquí señalado, es el de *Primera Plana* (1962-1969). Esta publicación, si bien afín al proyecto político de los «azules» del Ejército argentino y dirigida hacia un público de nivel medio y alto, inicia una manera novedosa de crear gustos, formar opiniones e introducir nuevos modelos culturales, con una estrategia discursiva en la que periodismo y ficción de algún modo se fusionan, es decir, donde el pacto de «verdad» que el discurso periodístico propone al lector se ve agilizado mediante un trabajo literario (ficcional). En sentido estricto, *Primera Plana* es una «revista de actualidad», que dedica una buena cantidad de páginas a los fenómenos culturales; sus modos de titular, sus epígrafes informales, las perspectivas de narración de muchas de sus crónicas, etc., conforman un paradigma destinado a impactar fuertemente en diarios y revistas futuras (desde *La Opinión* a, más recientemente, *El Porteño* y *Página 12)*[4].

Planteado este campo problemático, podría determinarse un arco que se abre a comienzos de los 60 y, en el medio de una creciente politización, se cierra hacia mediados de los 70. En este arco, el cordobazo de mayo de 1969 —que marca el fin del onganiato y el inicio de un período de grandes luchas obreras, estudiantiles y populares— abona la discusión sobre gobierno popular, transformación revolucionaria y socialismo; clasismo y populismo; insurrección, elecciones y vía armada.

Esta serie de elementos constituye el «piso» sobre el que se desarrolla la discusión en torno a cultura e intelectuales a principios de los 70. Un debate que, en cierto sentido, comienza a ser clausurado con las elecciones que llevan en 1973 a Héctor J. Cámpora a la presidencia, la ola represiva que se desata a fines de 1974 y alcanza otras dimensiones con la dictadura militar que se instala en marzo de 1976.

En ese lapso surgió una gran cantidad de revistas en todo el país. Este trabajo, obviamente, no pretende ni puede dar cuenta de todas ellas; nos restringiremos al ámbito de las revistas nacionales (es decir, aquéllas editadas desde la capital) teniendo en cuenta, sobre todo, a las que, vistas desde hoy, constituyen «modelos emblemáticos» del período. Nuestra lista se reduce esencialmente a dos revistas: *Los libros* y *Crisis*. La elección es necesa-

[3] *Para un panorama más completo de las revistas de este período, cf. Héctor R. Lafleur y Sergio D. Provenzano,* Las revistas literarias argentinas (1893-1960), *Buenos Aires, ECA, 1962. Hay una segunda edición, corregida y aumentada, que se extiende hasta 1967, en Centro Editor de América Latina, 1968.*

[4] *Maite Alvarado y Renata Rocco-Cuzzi,* «Primera Plana: *el nuevo discurso periodístico de la década del 60*», *en* Punto de Vista, *22, Buenos Aires, diciembre de 1984.*

riamente arbitraria. Quedan en el camino, y en un estudio más extenso habría que articular las nombradas a este contexto de intercambios y debates, no sólo un cúmulo de revistas nacionales sino también europeas y, sobre todo, latinoamericanas, como la ya por entonces clásica revista uruguaya *Marcha* y las más nuevas y pujantes *Casa de las Américas, Mundo Nuevo* y *El Corno Emplumado,* entre otras.

A mediados de 1969 comienza a aparecer la revista *Los libros,* con la dirección de Héctor Schmucler. Se propuso como una «revista bibliográfica», es decir que fundamentalmente pretendió dar cuenta de todos los libros aparecidos durante el mes; el mayor o menor espacio dedicado a cada uno era proporcional a la importancia que se le otorgaba. Tanto en su concepción como en su diagramación y presentación, *Los libros* sigue un modelo francés, la *Quinzaine des Lettres,* revista que había aparecido a comienzos de la década.

Durante sus cuarenta y cuatro números (julio de 1969 a enero-febrero de 1976) *Los libros* conocerá dos etapas. Es especialmente su segunda época la que nos interesa remarcar. El proyecto de la revista va a tener como líneas maestras una actualización de los discursos teóricos sobre cultura y ciencias sociales (y a partir de ella, el afianzamiento de un núcleo de jóvenes investigadores) y una concepción cultural que tendía a politizar los diferentes sectores de la cultura desde una perspectiva marxista (ligada a la línea política del Partido Comunista Revolucionario, de tendencia maoísta). Este último rasgo es especialmente detectable en sus editoriales (*Los libros* se pronunciaba continuamente sobre los hechos más significativos de la vida política y social del país) y en los artículos firmados por los miembros de su *staff* fijo de redacción; lo cual no impedía que por sus páginas circulara otra serie de articulistas, jóvenes o consagrados, cuya relación con la revista era mucho más laxa.

Hacia el año 1975 se produjo un cisma en la revista, provocado por las diferentes posiciones que sus miembros adoptaron frente al gobierno de Isabel Perón. Ricardo Piglia se alejó de *Los libros* fijando su posición en un texto que la revista reprodujo y al que adjuntó una respuesta. El debate abierto quedó a mitad de camino, ya que con el golpe militar, en marzo de 1976, la revista dejó de aparecer.

El caso de *Los libros* es especialmente notable porque en ella se trataba de generar una intervención cultural a partir de los lineamientos de un marxismo político que estaba ausente, al menos como cuestión central, de las publicaciones culturales.

En mayo de 1973, en el mismo mes en que Cámpora asume la presidencia, llega a los quioscos el número uno de *Ideas, Letras, Artes en la Crisis,* con la dirección ejecutiva de Federico Vogelius —su mecenas—, la direc-



ción editorial de Eduardo Galeano y la secretaría de redacción de Julia Constenla. Una nota sobre el cuentista Manuel Rojas, un anticipo de *Abaddón, el exterminador* de Ernesto Sábato, una pequeña (pero fuertemente simbólica de la época) encuesta de opinión sobre *El libro de Manuel* de Julio Cortázar, tres cuentos del brasileño João Guimarães Rosa, un fragmento de la novela *General general* del paraguayo Lincoln Silva, un ensayo de David Viñas sobre el teatro nacional, textos de Henry Miller, un reportaje a Ricardo Molinari acompañado de una selección de poemas, una carta de Pablo Neruda, extractos de las definiciones políticas de Juan Domingo Perón recogidas por los cineastas Fernando Solanas y Octavio Gettino para un film documental, la investigación de Heriberto Muraro «La manija, ¿quiénes son los dueños de los medios de comunicación en América Latina?», un análisis-ensayo de Jorge Romero Brest sobre la crisis del museo, una historieta de tinte intelectual de Kalondi, un par de páginas de misceláneas y resurrecciones, un poema inédito de Lenin, una gran cantidad de reproducciones fotográficas (muchas de ellas inéditas) y los emblemáticos retratos de Hermenegildo Sábat.

Este material constituía el sumario de la primera entrega. Así quedaban planteadas las que serían las líneas vectoras de la revista durante sus cuarenta números, hasta mediados de 1976: la mirada sobre Latinoamérica, tratando de rescatar a escritores y artistas por lo general dejados de lado en las antologías tradicionales, a los que se sumaban los consagrados del *boom*, más los reportajes y notas panorámicas sobre las novísimas generaciones; reflexiones sobre los diferentes géneros literarios y las demás artes (especialmente la plástica); sesudas indagaciones sobre los medios de comunicación de masas como formas de imposición ideológica y control social, etc. El sesgo explícitamente político, que en ese primer número aparece atenuado, irá cobrando cada vez más fuerza, sobre todo mediante informes de las diferentes experiencias de gobiernos populares y revoluciones —el Perú de Velasco Alvarado, Chile, Portugal, Grecia, etc.— y mediante una forma diferente de hacer política que *Crisis* hará suya: tomar directamente la palabra de obreros, desocupados, estudiantes, campesinos, marginados, borrando por un minuto el hiato de la intermediación aunque sólo se tratara de una ilusión efímera (una ilusión populista, apuntarían algunos de sus críticos).

Los cuatro años y los cuarenta números de *Crisis* fueron determinando algunos cambios. A la permanencia de Vogelius y Galeano, se sumaron las presencias de Vicente Zito Lema como director editorial y Aníbal Ford como jefe de redacción. Este es el *staff* del último número de la primera época de la revista, de agosto de 1976. El mensuario permaneció en la calle durante los primeros meses de la dictadura, pero las presiones de censura

y un mínimo criterio de seguridad de sus editores y colaboradores hicieron que hacia mediados de año la revista cerrara. En uno de sus últimos números, *Crisis* reseñaba la visita que una serie de escritores, entre ellos Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Leonardo Castellani, realizaran al «presidente» Jorge Rafael Videla. El padre Castellani la había hecho para interesarse por la suerte de Haroldo Conti, uno de los escritores desaparecidos cercano a la revista.

Digamos, finalmente, que el conjunto de cambios y transformaciones que traen estas revistas, *Crisis* especialmente, en realidad forman parte de un reacomodamiento ideológico, formal y temático más amplio, que afecta a casi todas las publicaciones periódicas y del que no escapan ni siquiera los diarios. Basta mencionar el *aggiornamento* de *Clarín*, su nuevo barniz populista, la nacionalización que va desde la página de historietas al suplemento «Cultura y Nación» (un nombre que supone toda una definición).

Aunque entre los diarios, el caso más claro de tal modernización es el de *La Opinión*. El diario de Jacobo Timerman sigue siendo considerado hoy como uno de los modelos de la época, y una gran parte de sus articulistas y redactores se convertirían en el tipo de periodista clave de los 70. Si bien hay en esta afirmación una intencionalidad que pretende opacar otros modelos culturales contemporáneos a *La Opinión*, no por eso deja de ser cierta la marca que dejó el diario, tanto por su búsqueda de zonas temáticas novedosas como por el modo «novelado» de muchas de sus crónicas, tanto por la original perspectiva de muchos de sus rescates como por la pátina deliberadamente snob que caracterizaba a algunos de sus colaboradores.

Al remozado *Clarín* y a *La Opinión* habría que agregar otros dos intentos diarios de menor duración y eficacia, como lo fueron *El Mundo* y *Noticias*.

Sabemos que reducir el campo de las propuestas político-culturales a sólo dos revistas es excesivamente pobre. Y no únicamente por la gran cantidad de publicaciones del mismo tipo que quedan al margen. En realidad, para tener un panorama más vivo del conjunto habría que preguntarse por los diferentes espacios sociales y políticos que vehiculizaron propuestas de ese tipo durante la década, desde folletos sindicales a periódicos partidarios (muchos de ellos específicamente dedicados al área «cultural») pasando por una serie de prácticas (cursos, grupos de estudio y reflexión, etc.) que no siempre dejaron testimonios escritos. Del mismo modo, cabría preguntarse por los puntos de contacto y contaminación con las publicaciones que hemos citado principalmente.

El difícil acceso a aquellos materiales (muchos de ellos destruidos o perdidos durante la dictadura) coloca dicha tarea de investigación fuera del alcance de estas limitadas observaciones. Quedan así latentes una serie de interrogantes en cuanto a los productores y consumidores posibles (y tam-



bién sobre el grado de elaboración) de propuestas político-culturales. Si el simple hecho de imaginar el público relativamente masivo o ampliado que alcanzaban publicaciones como *Los libros* o *Crisis* suena desde nuestro estrecho presente como algo extraño, con mucha más razón quedan fuera de nuestro análisis los proyectos más específicos o focalizados, como los motorizados por diferentes sectores de activistas o de base para, por ejemplo, un público esencialmente obrero, y sobre cómo habría que redefinir la función «intelectual» teniendo en cuenta tales coordenadas.

Queda, entonces, un hueco que a partir de la fragmentación y la destrucción que impuso la dictadura y de los «olvidos» que, con una política casi complementaria de la anterior, imponen los sectores político-culturales hoy dominantes, resulta muy difícil de llenar.

Algo similar podría decirse de lo ocurrido durante los primeros años de la dictadura, que borró de los medios masivos y los circuitos de acceso a un público amplio cualquier intento que le pareciera mínimamente alternativo o contestatario para su poder. Sin embargo, ya sobre septiembre u octubre de 1976, algunos partidos políticos comenzaban a hacer circular, en forma clandestina, sus materiales. Durante el año siguiente, se sumarían publicaciones de organismos de derechos humanos, reagrupamientos sindicales y estudiantiles. Si bien estos materiales tenían un carácter precario y trataban de cumplir fundamentalmente un papel de denuncia, reorganización y clarificación política, en muchos de ellos lo específicamente cultural tenía también un lugar. Se mantenían algunas viejas prácticas y comenzaban a surgir otras nuevas.

Un ejemplo de esas «novedades» puede encontrarse en los *affiches* y declaraciones de boicoteo al mundial de fútbol de 1978, llevado adelante por organismos de derechos humanos (Madres de Plaza de Mayo y Familiares de Detenidos-Desaparecidos por Razones Políticas) y agrupaciones políticas de izquierda. Las «viejas» prácticas se encontraban en cursos políticos, la edición clandestina y circulación de folletos y libros prohibidos por la dictadura, reuniones de lectura y debate de esos materiales, etc. Que en muchos casos dichas publicaciones no tuvieran la forma prestigiosa del libro, sino la grosera y borrosa marca del mimeógrafo o la fotocopia, la imposibilidad de llegar a un público amplio, la reclusión en grupos pequeños, ha impedido en muchos casos que esta actividad de resistencia y reagrupamiento fuera analizada, lo cual, claro, no niega su existencia, y mucho menos el hecho de que haya servido para abrir un cauce de manifestación y lucha aun en los momentos más duros del régimen militar.

Un fenómeno particular de este período lo constituyen las denominadas «revistas subterráneas» (por *underground).* La aparición de este tipo de revistas tiene una larga data, generalmente vinculada con diversas expresio-

nes juveniles, pero bajo la dictadura, en el lapso que comienza en los años 1978-1979, conocieron un período de esplendor.

Sus productores generalmente pertenecían a los sectores medios —estudiantes secundarios, en menor medida universitarios; filoecologistas, pequeños grupos de poetas y escritores, estudiantes de periodismo, rockeros, militantes políticos, etc.—, las tiradas de sus revistas eran muy limitadas (un par de cientos, aunque algunas lograron crecer bastante), y el público consumidor prácticamente reflejaba —de un modo tan directo como el que permite el contacto personal— los intereses de los productores.

Hacerse la pregunta sobre la «calidad» de esos materiales (se trataba, por lo general, de artículos muy heterogéneos y desiguales) sería realmente inútil. El valor de las mismas radicaba en el simple hecho de su existencia, de servir a miles de jóvenes que se sentían asfixiados en sus posibilidades de realización y de expresión. En algunos casos, las propuestas tuvieron un sesgo más político, debido a su vinculación con los organismos de derechos humanos o —aunque fuera de manera indirecta— partidos políticos. Un espectro de revistas que va de *Etcétera* o *Alsur* hasta *Kosmos (periodismo alternativo)*.

Las mejores revistas *subtes* llegaron a tener una venta en algún caso superior a los mil ejemplares, lo que les permitió un crecimiento tanto en lo atinente a su presentación material como a la calidad de su contenido. Del mismo modo, las publicaciones comenzaron a vincularse y crear coordinadoras mediante las cuales intentaron alimentar cierta hambre cultural a la que la dictadura negaba sustento. Así, por ejemplo, organizaron venta de libros prohibidos y facilitaron la publicación de gran cantidad de poetas y narradores noveles, auspiciaron ciclos teatrales, cinematográficos, musicales; mediante la copia casera difundieron casetes con música comercialmente prohibida (la trova cubana, el nuevo canto uruguayo, etc.). Aunque limitado, construyeron un pequeño mundo alternativo; y cuando éste desapareció muchos de sus habitantes volcaron el oficio aprendido en los territorios más tradicionales de los medios comerciales.

En los últimos años del proceso militar, cuando cierta «apertura» posibilitó que las publicaciones comerciales pudieran hacerse cargo de temas hasta ese entonces vedados al gran público, las revistas *subtes* comenzaron a desaparecer. Muchas de ellas se dirigieron hacia propuestas políticas más orgánicas o partidarias; otras sufrieron el vaciamiento que significó el «ascenso» de sus editores a las publicaciones de mercado; algunas simplemente se desvanecieron; pocas eligieron seguir un tiempo más.

En 1978 comenzó a salir la revista *Punto de Vista*, especie de heredera (al menos así lo dejaba entrever su *staff*) de aquella comentada *Los libros*. La revista, que no puede despegarse de su función como grupo de estudio

e investigación y de la tarea docente alternativa (es el caso de su directora, Beatriz Sarlo, por ejemplo), trató de conservar o reabrir un espacio de reflexión sobre los vínculos entre literatura, cultura y sociedad. Intentaba llenar, así, con sus obvias limitaciones, una zona que la universidad y los planes de estudio formales preferían obviar.

Punto de Vista se planteaba también como una zona de constante modernización teórica, en lo que hace a la literatura en particular y las ciencias sociales en general, incorporando a la Argentina un conjunto de obras y autores (como el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el inglés Raymond Williams, la escuela de Constanza, entre otros) que por su sola presencia resultaban una denuncia de las *curricula* universitarias.

De la misma época es *El Ornitorrinco,* dirigida por el escritor Abelardo Castillo, que hereda las virtudes y defectos de su antecesora *El Escarabajo de Oro.* La visión del compromiso intelectual de clara filiación sartreana llevó a la gente de *El Ornitorrinco* a combinar discutibles debates entre los exiliados y los que se quedaron con la publicación de solicitadas de las Madres de Plaza de Mayo, cuando ninguna revista cultural se hubiera atrevido a hacerlo.

A medida que nos acercamos a los años 1980-1981, aparecen otras publicaciones. Uno de los proyectos es el llevado adelante por la revista *Crear* (cooperativa que no se restringía únicamente a la revista), de filiación peronista, que pretendía reinstaurar una zona de reflexión sobre lo nacional y una serie de autores (Leopoldo Marechal era su figura simbólica) que habían desaparecido con la universidad del 73-74 sin dejar una herencia clara.

Medios & Comunicación intentó refundar un espacio de análisis y debate sobre comunicación, medios masivos y géneros populares. Revistas como *Arte Nova* y *Ulises* se encargaron de señalar los intereses de la generación más joven, no sólo en lo referente a la literatura y las definiciones filopolíticas sino también a otras disciplinas. *Sitio,* sobre las huellas de *Literal* de la década anterior, apostaba a una discusión específica y restringida, de fuerte sesgo psicoanalítico, y vinculada a una literatura «experimental» y de vanguardia, pero con un eclecticismo tal que le permitía reunir a figuras tan disímiles como Ana María Barrenechea, Ramón Alcalde y el poeta Néstor Perlongher.

Un nuevo período de auge para las publicaciones periódicas se vivirá desde mediados de 1982 hasta fines del año siguiente, es decir, en el lapso que va de la *débacle* militar en la guerra de las Malvinas a las elecciones generales que llevan a la presidencia al radical Raúl Alfonsín. Un símbolo de este período lo constituye la revista *Humor,* heredera de la desaparecida *Satiricón.* Con una combinación de historietas y chistes sumamente ácidos vinculados con la coyuntura política, reportajes extensos y notas de investi-

gación y denuncia, *Humor* se convirtió en un éxito de venta y muchas de sus caricaturas constituyeron los símbolos que parte de la población tomó para expresar su repudio al gobierno militar.

Esa transgresión icónica que había también iniciado un año antes la revista peronista *Línea*, con fuertes contratapas (pensadas muy publicitariamente en sus efectos) que denunciaban a través de composiciones y caricaturas los negociados y la corrupción del régimen. Hubo también algún otro intento «institucional alternativo», como el de la revista *Vigencia*, que estaba vinculada al proyecto de un grupo de poder determinado (la Universidad de Belgrano, institución privada) y su política de ediciones, que intentaba acaparar el reavivamiento intelectual y los nuevos autores que comenzaban a aparecer públicamente.

Otra de las revistas importantes que surgió en este período es *El Porteño*, que comenzó a salir en enero de 1982. Desde lo formal, la publicación se presentó con una novedad impactante: un tamaño bastante más grande al habitual (que más tarde modificó) y con tapas fotográficas que reconocían algunas influencias extranjeras. Desde ese primer número se marcó un perfil que, con algunas modificaciones, se ha ido sosteniendo: los temas políticos que, cada vez más directamente, constituyeron el eje privilegiado, y un lenguaje ajeno a las formalidades y estereotipos del periodismo tradicional. En *El Porteño* apareció la primera nota sobre SIDA en la Argentina, al mismo tiempo que daba cabida a la nueva ola cultural que carecía de canales de difusión mínimamente amplios.

En poco tiempo, *El Porteño* demostró que esa revista de actualidad y de cultura podía también lograr una circulación masiva sin que ello significara mantener los estilos y temas de los medios tradicionales. Había un público amplio para eso y la revista logró captarlo, e inclusive movilizarlo frente a ataques puntuales (por ejemplo, la bomba que destruyó su redacción luego del número 20, en el que se investigaba el tema de los niños desaparecidos).

Con los años, se hizo más evidente la tendencia a la investigación política, y los temas de marginalidad (que inicialmente se vinculaban a lo indígena y rural) se desplazaron al ámbito urbano. El *staff* de la revista refleja también esas rápidas variaciones.

El Porteño también encaró otros intentos editoriales: *La Gaceta Porteña*, quincenario que no pudo prosperar, y *Cerdos y Peces*, que inicialmente fue un suplemento para luego independizarse de la revista.

En 1985 el editor y director, Gabriel Levinas, decide abandonar el proyecto. Para evitar el cierre, un conjunto de los colaboradores más cercanos y otros nuevos decidideron fundar la Cooperativa de Periodistas Independientes para mantener una fuente de trabajo y un canal de expresión que

consideraban necesario. Desde el número 47 es esta cooperativa la editora de la revista. Si bien no se advierten grandes cambios en esta nueva etapa, sí se acentúa el interés por la actualidad política.

La cooperativa también encaró proyectos editoriales: a comienzos de 1988 apareció *Babel, revista de libros,* que editó durante un año, luego del cual pasó a depender de otra editorial. Como la ya nombrada *Los libros, Babel* nace como una publicación dedicada a reseñar y comentar las novedades editoriales. Mas, a diferencia de aquélla, que realizó prontamente una flexión más política, *Babel* mantuvo su condición de revista bibliográfica y fue fiel a su consigna «Para no leer a ciegas».

Otro hecho destacable en el recorrido planteado por *El Porteño* fue la presencia de los periodistas que luego diseñaron y dirigieron el diario *Página 12.* Este diario manifestó desde su aparición (1987) una peculiaridad: la presencia errática, azarosa, de un suplemento cultural que sólo desde 1990 ha logrado permanencia. Lo interesante de este dato es que *Página 12,* en la estela de *Primera Plana* y *La Opinión,* piensa la cultura distribuida en el cuerpo del diario (en sus páginas de espectáculos, en sus reseñas diarias de eventos musicales, teatrales, comentarios cinematográficos, artículos sobre psicología o ciencia, etc.), desde el cual puede concebir una estrategia más directa —más «periodística»— de asimilar la cultura.

Durante la dictadura militar se había producido una suerte de «frente de hecho» entre las diversas revistas culturales. Las muertes, las desapariciones, la censura, la política represiva en su conjunto, obligaron a postergar discusiones; se entablaron lazos de amistad entre líneas ideológicas muy distintas. Si bien cada grupo o revista funcionaba autónomamente, sin que se produjera una rotación indiscriminada de colaboradores, se estructuró un pacto de no agresión entre ellos. Es decir, se postergó un debate que se abriría cada vez con mayor nitidez a partir del conflicto en el Atlántico Sur y, sobre todo, de la llegada a la presidencia de Alfonsín. Esta serie de reacomodamientos se produjo a partir de 1984. El más notorio (y que, en un punto, puede servir como medida de este proceso) fue el de los intelectuales vinculados a la mencionada *Punto de Vista* que, provenientes de una zona periférica ya detallada, accedieron a cátedras y puestos oficiales, sobre todo en las facultades de humanidades, y a los medios en general, al menos en un primer momento. Este desplazamiento era paralelo a adscripciones políticas concretas: apoyo al gobierno radical, readaptación de los discursos al tono imperante (por ejemplo, ciertas palabras de uso frecuente hasta esos momentos, como «imperialismo», o fórmulas como «clase social», desaparecieron de sus registros), denuncia permanente de la izquierda, acusada de reproducir un discurso «viejo», etc. En resumen, se producía una reestructuración del mercado de becas y puestos oficiales

y de las fundaciones privadas, acceso a la universidad, etc., que exigía gestos políticos acordes.

Durante ese año de 1984, pero sobre todo desde 1985, esta disputa irá tomando formas más claras. Aparecen nuevas revistas, como *Pie de Página, Praxis, El Despertador, Mascaró, Cuadernos de Cultura* (nueva época), *La Bizca*, el relanzamiento de la segunda y la tercera época de *Crisis, Debates; Vuelta Sudamericana, La Ciudad Futura, Fin de siglo.* Nuevamente, la discusión cultural volvió a ser fuertemente política. Algunos suplementos culturales, como los de los diarios *Tiempo Argentino* y *La Razón*, sirvieron también como caja de resonancia[5].

Más allá de los términos particulares de este debate cultural, es de interés señalar como una constante característica de estos últimos años el desplazamiento de los discursos generados desde la universidad y desde los mismos sectores culturales (escritores, plásticos, músicos, historiadores, antropólogos, etc.) en beneficio de un discurso estrictamente periodístico. Este fenómeno se acentuó a partir de la llegada a la presidencia de Carlos Menem, y se relaciona también con la característica de la estratificación de las revistas culturales (su creciente especialización en algunos ámbitos, mencionada al comienzo).

En términos del sociólogo español Félix Ortega (y discúlpese lo extenso de la cita): «Es más, los recorridos históricos y la ciencia ponen de relieve su escisión y progresiva apropiación por parte del primero de algunas competencias de la segunda. En efecto, las ciencias se han especializado cada vez más, deviniendo en corpus teóricos esotéricos. Presidida por la racionalidad académica, una parte de la ciencia (sobre todo ciencias sociales y humanidades) se ha vuelto fútil, supeditada en no pocos casos a los requisitos específicos de la promoción y carrera universitaria. De manera que bien por exigencias metodológicas, bien por una cierta clausura endogámica, los saberes científicos resultan inaccesibles o irrelevantes para públicos amplios. Con ello se quedan limitados en su radio de acción a círculos reducidos, que incluso suelen ser más pequeños que los de la profesión. Una buena muestra de ello nos la proporciona la muerte de las revistas teóricas y de divulgación cultural. Ciertamente no es conveniente hacerse ilusorias (y por ende falsas) nociones acerca del papel que en otro tiempo desempeñaron. Mas lo significativo ahora es que, cuando la alfabetización se ha generalizado y aumentado considerablemente la tasa de alumnos universitarios, estas revistas o han desaparecido o se mantienen lánguidamente, reducidas a tiradas simbólicas. Las que quedan no buscan, tampoco, su difusión entre aquellos estratos que son sus potenciales (y naturales) consumidores, los universitarios. El mundo de las revistas teóricas queda circunscrito a círculos, cuasi familiares, del mundo profesional y académico.

[5] *Para un panorama más completo de las revistas de este período, cf. José M. Otero,* Treinta años de revistas literarias argentinas (1960-1989), introducción a su estudio, *Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990.*



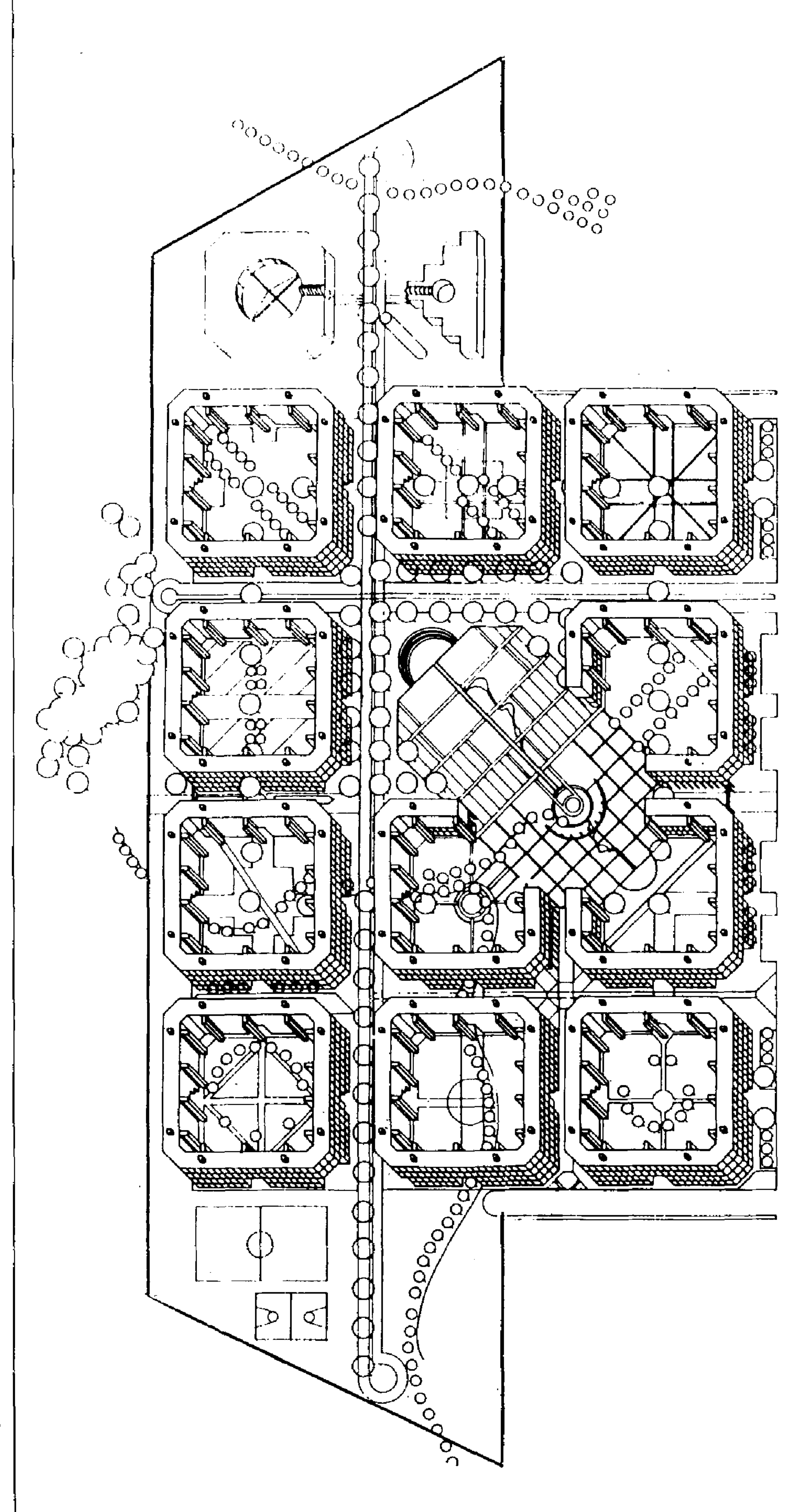
No ejercen, en suma, influencia alguna ni sobre la cultura universitaria ni, aún menos, sobre la opinión pública. Y al ritmo que actualmente se editan libros y otro tipo de *papers,* previsiblemente acaben por perder la parte de eficacia que vienen conservando en el mundo universitario como medio de construir currículum»[6].

Es difícil hablar sobre lo que está sucediendo, sobre los remozados suplementos culturales de los diarios *Clarín, Página 12* y *El Cronista Comercial* y sobre revistas que apenas tienen unos pocos números en la calle; a veces, es difícil la simple tarea descriptiva. Tal vez, reflexionar sobre las revistas y las prácticas del período abordado, sobre sus propuestas político-culturales, su vitalidad, su desconfianza y su enfrentamiento con las instancias de poder, su convicción de que no puede existir un modelo de intelectual abstraído (con el argumento de su compromiso «cultural») de las luchas de otros sectores, sea no sólo una toma de posición sino también una forma de ayudar a su supervivencia y su crecimiento.

[6] *Félix Ortega, «Los nuevos intelectuales orgánicos», en* El Porteño, *130, Buenos Aires, octubre de 1992, págs. 34-38.*

Jorge Warley





Planta del Barrio Centenario (ver referencias en el texto)

Dos décadas de arquitectura argentina

Universalidad e identidad en la arquitectura argentina

Es imposible trazar el panorama arquitectónico de la Argentina de los últimos años sin injustas omisiones. La ausencia mayor sea tal vez la de esa arquitectura «sin arquitectos» ya que aquí se da prioridad a la producción con nombre de autor que es, como se sabe, la que se ve en las publicaciones, aunque constituye una ínfima porción de lo que se construye en cualquier lugar del mundo. Hecha esta salvedad, comienza esta crónica.

Universales e informados

A mediados de la década del cincuenta y tras la caída del régimen peronista, el panorama arquitectónico de la Argentina reconocía:

— las obras heredadas del peronismo resultado de planes de contenido social impulsados desde la gestión oficial, realizadas por profesionales de oficinas del Estado con el fin de cubrir necesidades básicas: vivienda, sanidad, educación[1];

— la transformación del paisaje urbano en ciertas ciudades (Buenos Aires y su apéndice turístico Mar del Plata) que densificó su área construida con viviendas en altura vendidas según el régimen de propiedad horizontal, proceso que continuó en los sesenta;

[1] *El peronismo fue amplio en cuanto a la adopción de modelos arquitectónicos para sus obras: clasicismo monumental para las instituciones, chalet californiano para la vivienda individual, bloques «modernos» para las colectivas, etcétera. Ver «Nacionalismo popular, las corrientes estilísticas», por Jorge Cavallo y otros, en* Documentos para una historia de la arquitectura argentina, *Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.*

— el crecimiento de los suburbios de Buenos Aires a través de loteos apretados afirmando la construcción anónima de las «casas cajón», paso anterior al ansiado chalet con cubiertas de tejas, indicador de vida acomodada;

— la aceptación definitiva de las propuestas arquitectónicas del Movimiento Moderno como base para la enseñanza de la disciplina en un aprendizaje de posturas internacionalmente consagradas. La arquitectura «culta» aceptaba, hasta indiscriminadamente, las tendencias provenientes de los centros prestigiosos de fuera del país, porque consideraba que debía insertarse en un desarrollo histórico único y universal, y las casas de estudio propugnaban un arquitecto profesional a la vez que informado.

En los sesenta se dieron cuestionamientos a este universalismo de aceptación acrítica que olvidaba el desarrollo de una producción según condicionantes físicas o culturales propias, de necesidades reales o apoyadas en una historia con tradición igualmente propias[2]. Por ello, el llamado Movimiento de las Casas Blancas conformó una real alternativa que nació con un edificio manifiesto, la Iglesia de Fátima de Claudio Caveri y Eduardo Ellis[3]. Fue una actitud que reflotó un debate dado ya décadas atrás, que polarizó a veces en forma simplista los términos universalidad-identidad y que se ha ido afirmando desde los setenta como base para la discusión teórica y la práctica de una arquitectura argentina con valores propios.

En esta década del sesenta el poder político y la empresa privada vieron en el concurso abierto la forma adecuada para el proyecto de obras de importancia[4]. Más allá de que una situación institucional discontinua y una permanente crisis económica frustraron la ejecución de muchos proyectos ganadores, los concursos sirvieron como ejercicios para el desarrollo de programas de gran complejidad y para resoluciones técnicas y formales de avanzada.

Estas propuestas, que contribuyeron a cimentar el nombre de más de un grupo de arquitectos, ilustran hoy desde el papel a gran parte de la arquitectura de mayor nivel del momento.

Permitieron, además, distinguir dos vías proyectuales que pueden provenir del carácter del tema: la que acude a la llamada arquitectura de sistemas, flexibles y abierta al crecimiento a través de un catálogo de componentes funcionales y tecnológicos (concursos para hospitales tipo, por ejemplo) y la que propone un objeto único dado sus fines, como la sede de la Biblioteca Nacional que sí se construyó pero que se concluyó tras casi treinta años de proceso laborioso.

Los setenta en dos períodos

Con la vuelta al poder del peronismo (1972) comenzó en la Argentina un tiempo «conflictivo» que se extendió hasta 1982 (Guerra de las Malvinas)

[2] El Movimiento Moderno proponía la ideología del progreso técnico científico, la racionalidad de la organización productiva y social, la validez universal de principios, la guía del mundo occidental; produjo un saber arquitectónico basado en el funcionalismo, en la producción industrializada, visualmente abstracto y ahistórico.

[3] El Movimiento de las Casas Blancas era una postura integral basada en un neocristianismo primitivo apoyado en la humildad y cooperación. Su arquitectura buscaba expresar la realidad tecnológica y social del país con materiales y lenguajes que reactualizaban los modos vernáculos y anónimos. Tildado de reaccionario y criticado por sus escasas posibilidades para solucionar ciertos problemas contemporáneos y pese al esfuerzo de sus fundadores, su arquitectura no dejó de derivar hacia un mero formalismo. Hoy, ante la persistencia de la polémica universal-regional dentro de la arquitectura, todavía este último término se acepta por sus aspectos formales generando arquitecturas consideradas de prestigio para clubes de campo o lugares de veraneo donde se opta por un regionalismo... pero de inspiración normanda o inglesa, por ejemplo.

[4] Ver Summa *n.º 1, Buenos Aires, 1963, que ilustra el concurso del edificio Peugeot, la primera gran torre internacional propuesta para Buenos Aires, no concretada pero base para otras futuras. A lo largo de treinta años de trayectoria, la re-*



Conjunto Rioja, Estudio Manteola y otros, 1969. Ejemplo de urbanizaciones construidas según planes nacionales para la vivienda

o 1983 (ascenso al poder de Raúl Alfonsín, presidente constitucional) y que se puede dividir en dos momentos: gobierno de Perón e Isabel Perón, de intenciones populistas pero signado como época de afirmación de la violencia, y el llamado Proceso de Reorganización Nacional, sangrientamente represivo en principio y de obligado orden y tranquilidad después, de endeudamiento económico del Estado y de desajustado proceso económico con rebrotes inflacionarios permanentes.

vista Summa *constituye hasta ahora el mayor registro de la arquitectura argentina y de las ideologías sustentantes de la misma y ha sido la principal fuente de referencia para esta nota.*

El peronismo continuó con su política de impulso de la arquitectura de interés social. Los planes de vivienda llevados a cabo desde la Secretaría de Estado y desde los Institutos Provinciales de Vivienda concretaron conjuntos habitacionales de gran superficie, construidos en medio de áreas de uso común. Proyectados por estudios profesionales y ejecutados por empresas privadas tras licitación, respondieron generalmente a la arquitectura de sistemas apoyada en la relación habitante/m², proponiendo soluciones «de tablero» en donde se repetían esquemas de departamentos de clase media para alojar a grupos sociales a veces marginales y poco permeables a que un proyectista les ordenara su vida. Tras décadas de uso, estos macroconjuntos, que envasan la población en bloques vinculados por puentes y pasarelas y que desdibujan la imagen de la casa propia, han demostrado que las abstracciones arquitectónicas cumplen relativamente la finalidad principal de mejorar una calidad de vida aunque satisfagan las condiciones de diseño por el diseño mismo.

La arquitectura de sistemas o de partes, con una metodología que la traducía a través de esquemas funcionales, tecnológicos y de construcción modular, se consideraba la solución para problemas habitacionales masivos por su flexibilidad y por los sistemas constructivos industrializados que utilizaba (la Argentina nunca pudo desarrollar efectivamente este punto). Otorgaban una cierta imagen tecnológica —el aspecto más visible de una modernidad avanzada— pero soslayaba otra: la de obra terminada e identificable con un tema. Esto contribuía a acentuar esa anomia y extrañamiento que sufrían los usuarios obligados a orientarse con una permanente señalización gráfica.

La universidad aprovechó estas experiencias para canalizar una fuerte intencionalidad social en la enseñanza. Lugar de lucha, centró su discurso en el problema de la vivienda popular, pero agregando a los proyectos el diálogo con el usuario para la conformación del hábitat, situación valiosa pero que llevó a la dispersión de la disciplina hacia campos de la política o de la sociología.

El abrupto corte de 1976 por el que se instauró el régimen militar, silenció rápidamente la temática social de las casas de estudio. Pero el llamado Proceso no dejó de encargar proyectos que, más allá de su intencionalidad, conformaron obras arquitectónicamente relevantes. Tal, la arquitectura para el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 que contribuyó a la imagen de una Argentina «en paz y estabilizada»; con habitantes «derechos y humanos» que construía o remodelaba estadios y hoteles y levantaba un inusual e imaginativo edificio para la transmisión en TV color. Y se permitía una gestión de efectiva exhibición progresista en la intendencia (ayuntamiento) de Buenos Aires, que dejó un importante conjunto de construccio-



Hospital Nacional de Pediatría, Estudio Aftalión, Bischof, Do Porto, Escudero, Egozcue, Vidal, 1973/78. Aplicación de arquitectura de sistemas

nes escolares (de sobrias líneas ladrilleras), varios centros y parques recreativos y deportivos y concretó la estación terminal de ómnibus (autobuses) de la capital, con estudiado esquema de funcionamiento un tanto invalidado por la práctica, pero que no solucionó su relación con la realidad urbana circundante, un nudo de transferencia de transportes. La gestión dejó una serie de plazas con diseño señalado por la preeminencia del tratamiento escultórico del espacio con elementos «duros» de hormigón a expensas del verde casi total, tradicional en nuestras plazas[5]. Y también un controvertido plan de autopistas urbanas, por suerte sólo concretado en uno de sus ramales, una inexplicable superposición traumática en el tejido de la ciudad.

La implementación de un nuevo Código de Edificación para Buenos Aires, intensificó momentáneamente la construcción de edificios en altura para viviendas, oficinas y sedes bancarias aprobados por un permisivo código saliente[6]. Ello intensificó los usos terciarios que desde el centro tradicional avanzaron hacia el área norte[7], a través de réplicas del *International Style* como las paradigmáticas torres de la urbanización de Catalinas Norte, conjunto de volúmenes aislados en el verde, a contramano de las disposiciones urbanas habituales de la ciudad. Edificios símbolo de grandes empresas fueron los monumentos del poder económico ubicado tras el brillo espejado del *courtain-wall* en «una réplica de los de un mundo sin carencias materiales»[8].

[5] *El Paseo Olleros, organizado en la franja central de un bulevar, alinea elementos habituales de una plaza pero ambiguamente distorsionados: el anfiteatro no rodea la tarima del orador sino una fuente, los pedestales no sostienen nada. Para muchos, estas intervenciones simbolizan el vaciamiento y ordenación compulsiva de comportamientos sociales del espacio público de esa época represiva.*

[6] *El nuevo código reglamentó usos, alturas, factores de ocupación e intervenciones en áreas de valor patrimonial. Más restrictivo que el derogado, hacía menos atractivas las inversiones inmobiliarias hasta entonces un buen negocio a largo plazo. Tras la euforia constructiva generada en el período de transición entre la aplicación de uno y otro código, los inversionistas volcaron sus capitales en la especulación rápida característica de la llamada época «de la plata dulce o de la patria financiera».*

[7] *Ver* Summa *n.º 185, marzo de 1983, «La nueva city» y «Los envases de la sociedad terciaria» por Alberto Bellucci, en* Documentos para una historia... op. cit. *Nota 1.*

[8] *Ver «Mariano Arana Sánchez, arquitecto uruguayo» en Marina Waisman/César Naselli,* 10 Arquitectos Latinoamericanos, *edición Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, 1989.*

Del sistema al objeto

Al anularse en 1976 el debate sociológico, quienes lo habían sustentado a través del concurso o desde las facultades, se unieron a los que tomaron el camino de los estudios teóricos y de la renovación formal de la disciplina, aportando así una actitud de reflexión a la producción profesional que quiso ser coherente con la teoría en su práctica proyectual. A su vez, la universal puesta en crisis de los elementos de la cultura moderna también nos alcanzó, generó su crítica, y sus propuestas globalizadoras fueron reemplazadas por la pluralidad de la posmodernidad.

Una de las primeras consecuencias fue el abandono de la abstractizante arquitectura de sistemas por otra revalorizada del objeto arquitectónico en sus aspectos simbólicos y estéticos. La forma, y aún la fragmentación de la misma, expresaron su autonomía respecto de la anterior ecuación forma-función-revolución tecnológica.

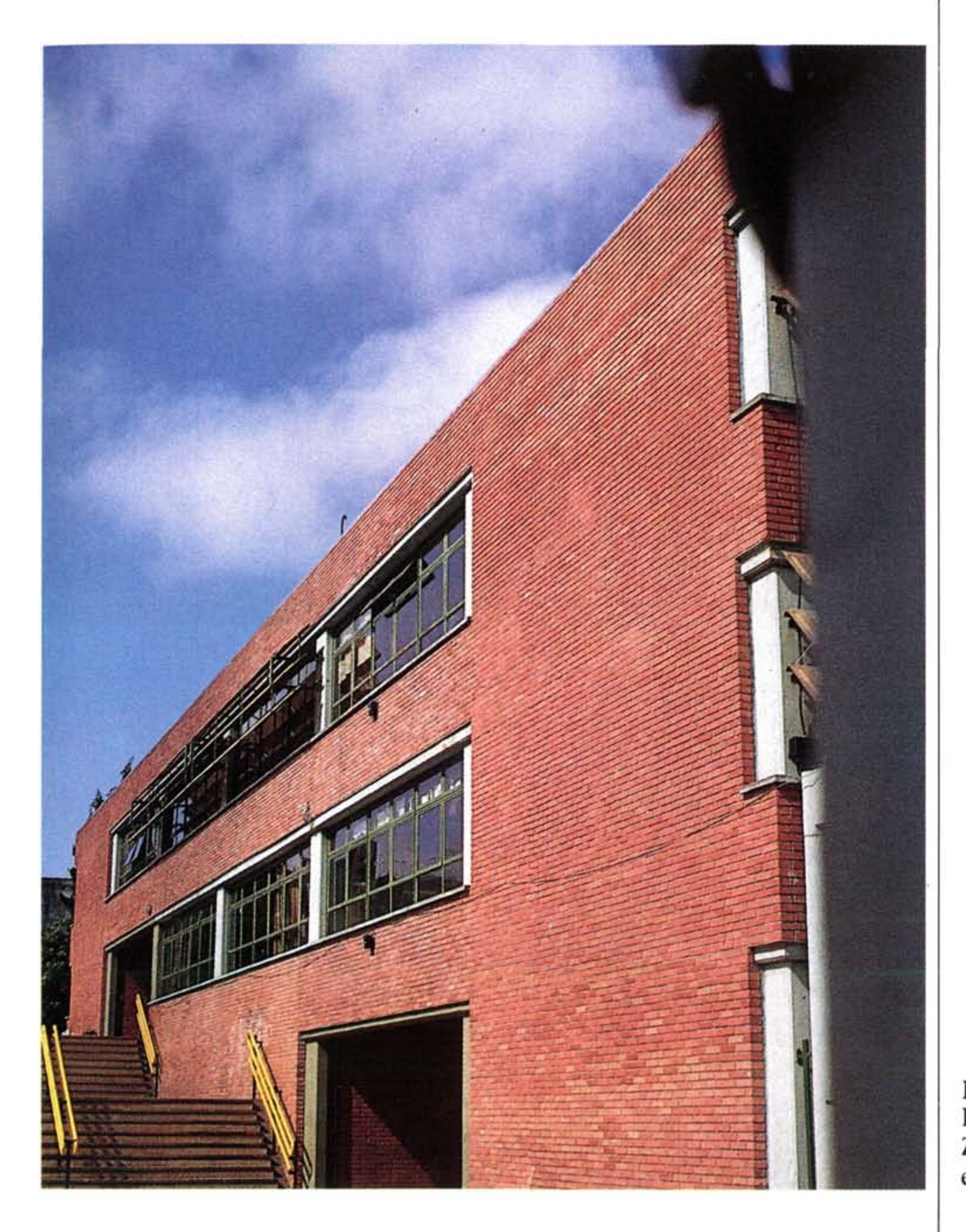
Se recuperaron la noción de tipo[9] y la reflexión sobre referentes históricos propios de cada cultura. Se cuestionó la inoperancia de los planteos universalistas en el lenguaje arquitectónico y en la construcción de la ciudad. Ello llevó a buscar soluciones sintéticas entre un programa y la condición de un lugar, a reconocer lo urbano como un ámbito fragmentario y en permanente cambio y a reflexionar cómo aunar allí lo tradicional y lo moderno. Se llegó así a la revalorización del patrimonio, se estudiaron mecanismos de preservación y reutilización de lo ya construido. Junto con las tipologías, la historia pasó a ser ingrediente importante en la práctica proyectual y apoyo para una arquitectura identificada con lo nacional o lo regional[10]. Comenzó el rescate de lenguajes y tecnologías locales frente a la alta tecnología del mundo del desarrollo, presentándolos como una alternativa ante la crisis de las fuentes de energía tradicionales y la necesidad de preservar el medio ambiente.

Ante una universidad casi silenciada, la reflexión necesaria y la necesaria puesta al día debieron buscar otros ámbitos. Así surgieron los cursos de la llamada Escuelita dirigidos por Justo Solsona, Ernesto Katzenstein, Antonio Díaz y Rafael Viñol y, que tuvieron como invitados a Jorge Silvetti, Mario Gandelsonas, Aldo Rossi, Rafael Moneo, Álvaro Siza Vieyra y otros, y que experimentaron en la renovación lingüística y en el problema de la ciudad a través de una actualizada visión universalista aunque traducida a ámbitos locales.

En la misma línea se intensificaron los estudios de crítica a través de congresos impulsados por el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), bases de la futura Bienal de Buenos Aires, y la consideración de problemas ambientales a través de revistas como *A/mbiente* y *Summa.* Esta última pasó

[9] *El tipo es un referente base para la proyección y el análisis y permite reconciliar el presente con el pasado. Debe considerárselo no sólo en sus aspectos formales sino estructurales, funcionales, de relación con el entorno, de control ambiental. Ver Marina Waisman,* La estructura histórica del entorno, *Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.*

[10] *Este rebrote por lo regional fue un fenómeno del pluralista universo posmoderno al que no fuimos ajenos en nuestro carácter de informados y que existía entre nosotros. Lo importante es que haya intensificado la reflexión sobre esta realidad y no el debate sobre las regiones y las historias ajenas.*



Escuela Municipal, Estudio Antonini-Schön-Zemborain y otros estudios, 1976/78

a ser vocera de las posturas de búsqueda de identidad arquitectónica para Iberoamérica a partir de una divergente interpretación teórico-crítica, proceso que se clarificó en la década siguiente.

De autores y obras

La consagración correspondió en los setenta a un grupo adscrito a los principios universalistas del Movimiento Moderno o a su crítica desde una postura siempre universalista. Pero la base racional y funcional permitió



Argentina Televisora Color, Estudio Manteola y otros/Estudio Cano Lluma y Trajtenberg, 1977/78. Edificio bajo-terraza-plaza seca

propuestas con iconografía personal, a veces a expensas de una exacerbación formal de la tecnología, de la función, de un material o simplemente de una imagen.

Mario Roberto Álvarez, que cumplió cuarenta años de actividad en esa década, permanecía —y permanece— en una línea inflexible. A partir de un modelo miesiano practica un *International Style* clásico, con claridad funcional e imagen brillante, cuidadoso en el detalle pero, más allá del bien y del mal, indiferente en general a condiciones histórico-formales de lo existente construido.

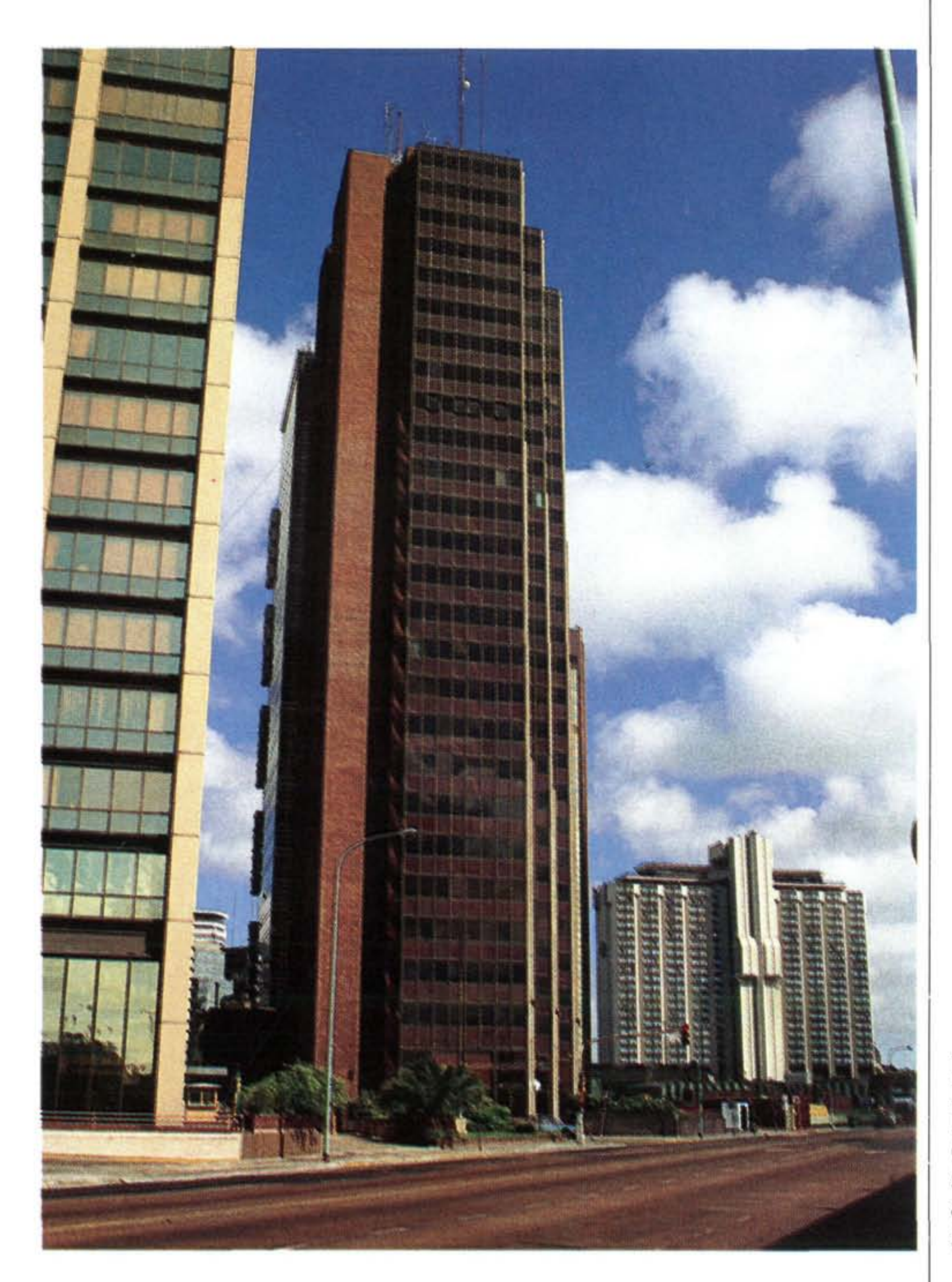
Clorindo Testa, que fuera coautor de la sede del Banco de Londres, obra relevante de la década de los sesenta, ensaya en cada caso un fuerte lenguaje propio incorporando siempre un objeto sorpresivo de singular plasticidad, sea en una obra nueva (Centro Cultural de Santa Rosa) como en un reciclaje (Centro Cultural Recoleta).

También el estudio Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly[11] se presenta como original inventor de situaciones formales a partir de una reconocida idea fuerza, logro de una indudable estética de efectos: una caja traslúcida de ladrillos de vidrio (sucursales del Banco Ciudad), una torre caja con fracturas (edificio CASFPI), una lámina envolvente perforada (edificio Prourban), una plataforma inclinada que es a la vez terraza y techo de intenciones contextualistas (sede de Argentina Televisora Color)[12] y el aprovechamiento de una excelente implantación (estadio de Mendoza). Sobre este lenguaje, integración entre técnica y estética, opina Kenneth Frampton que es «un magistral dominio arquitectónico sobre la lógica del diseño infraestructural» del que resultan «obras iconográficamente tan vigorosas»[13].

[11] *El arquitecto Viñoly fue socio del estudio hasta comienzos de los ochenta en que se estableció en los Estados Unidos. Integra hoy ese grupo de prestigiosos profesionales en la Argentina y que cumplen su labor desde ese país: César Pelli, Mario Gandelsonas y Diana Agrest, Jorge Silvetti y Jorge Machado, Emilio Ambasz y otros.*

[12] *Ver «Il dibattito», por Jorge Sarquis en* Parámetro *n.º 153/154, septiembre de 1980, y* Summa Colección Temática *n.º 1/1984.*

[13] *«Introducción», por Kenneth Frampton, en* Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, *Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.*



Edificio Conurban, Estudio Kocourek, Ernesto Katzenstein, Carlos Llorens, 1969/73. Solución con materiales que permiten un adecuado balance térmico

Frente a estas posiciones de objeto irrepetible y reconocible están las que se apoyan en la sobriedad de lo constructivo, con un racionalismo ajeno al formalismo. Así las obras de Antonini-Schön-Zemborain (Plan de Escuelas Municipales realizado con otros profesionales) y edificios de los parques deportivos Jorge Newbery y Sarmiento (Estudio Kocourek y Asociados), todos de lenguaje ladrillero.

Horacio Baliero (autor, en los sesenta, junto con Carmen Córdova, del Colegio Mayor Argentino en Madrid) y Ernesto Katzenstein, socios en más

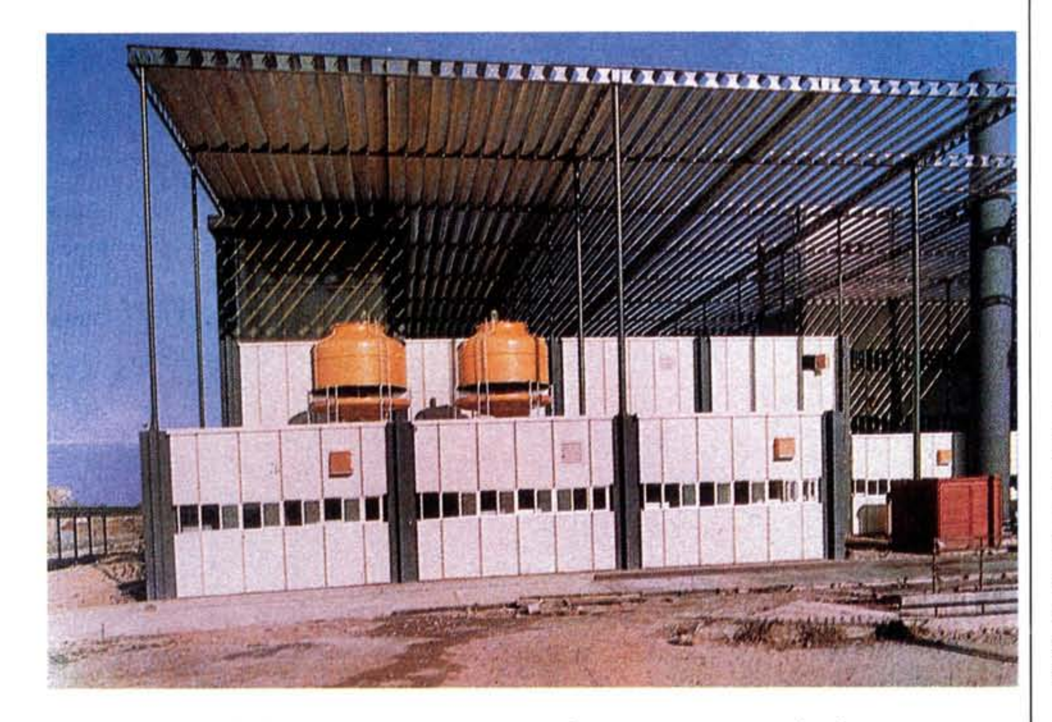
de una oportunidad, insisten en la sobriedad y en lo constructivo para sostén de una estética local. La visión universalista debe adaptarse —y no adoptarse— a las realidades de nuestro medio, pero siempre con localismo ahistórico, no restringido pero sí selectivo en cuanto al avance tecnológico. El edificio Conurban, que asocia el *courtain wall* de la fachada este con el ladrillo visto del frente oeste, es un buen ejemplo de ello.

Baudizzone-Erbin-Lestard-Varas, asociados por entonces con Antonio Díaz, apoyan su obra en una reflexión teórica que les hace abandonar la arquitectura de sistemas por la proyectación según tipologías portavoces de material histórico-cultural proponiendo edificios «no neutros» y significativos «como la contribución de lo arquitectónico a la cultura en formación de nuestra periferia» y recurriendo a la condición posmoderna de la ambigüedad, tal como puede leerse en la doble fachada del edificio Estuario.

Separado luego del grupo, Antonio Díaz (hoy radicado en España), busca aunar práctica y teorías europeas con la condición iberoamericana. A partir de las ideas del italiano Aldo Rossi sobre la ciudad y de su controlado modelo formal y de tipologías que trasgrede posmodernamente con decisiones lógicas, practica una arquitectura «de reelaboración y no de restauración» de temas desarrollados anteriormente en el país. Así, la arquitectura de la manzana urbana o del patio interno es «reelaborada» en el conjunto Centenario de Santa Fe. Las propuestas de Díaz, de una seria y convencida reflexión fueron seguidas por algunos, criticadas por otros dada la abstracción «rossiana» de sus imágenes. Pero también produjo su influencia sólo en los aspectos formales, con vacío de contenido que fue una de las salidas peligrosas del pluralismo posmoderno entre nosotros. A los tics lingüísticos textuales de la moda Rossi, vía Díaz, se unieron otros ejemplos con repertorios de frontones, columnas o arcos más o menos historicistas, en superposición fragmentaria inspirada en otras vertientes posmodernas como la de los norteamericanos Moore, Stern o Graves, aplicados indiferentemente para cualquier tema.

Los setenta comenzaron con pleno auge «concursero» destacándose el certamen para el Auditorio de Buenos Aires (el proyecto ganador, del grupo Baudizzone, de complejo lenguaje tecnológico, jamás pudo construirse) y culminaron con el concurso para el Teatro Argentino de La Plata, para reemplazar a un centenario teatro de ópera destruido por un incendio.

El galardón correspondió al estudio platense Bares-García-Germani-Rubio-Sbarra-Ucar, que pudo ver el comienzo inmediato de la obra y también cómo ésta iba paulatinamente paralizándose de acuerdo con el impredecible proceso que en la Argentina cabe para el desarrollo de un emprendimiento cultural.



Hospital de Orán, Estudio Llauró y Ürgell y asociados/Hampton-Ramírez, 1969/76. Sistemas modulados adaptados a condiciones climáticas rigurosas gracias a la solución de cubierta

El análisis de las propuestas para ambos concursos indicaba programas igualmente complejos y el cambio conceptual habido en la década: en el auditorio, una arquitectura de partes indicadoras de funciones y, en el teatro, la volumetría de escala monumental de un edificio-objeto dentro de un eje existente de construcciones públicas significativas, reemplazando y hasta superando al teatro desaparecido[14].

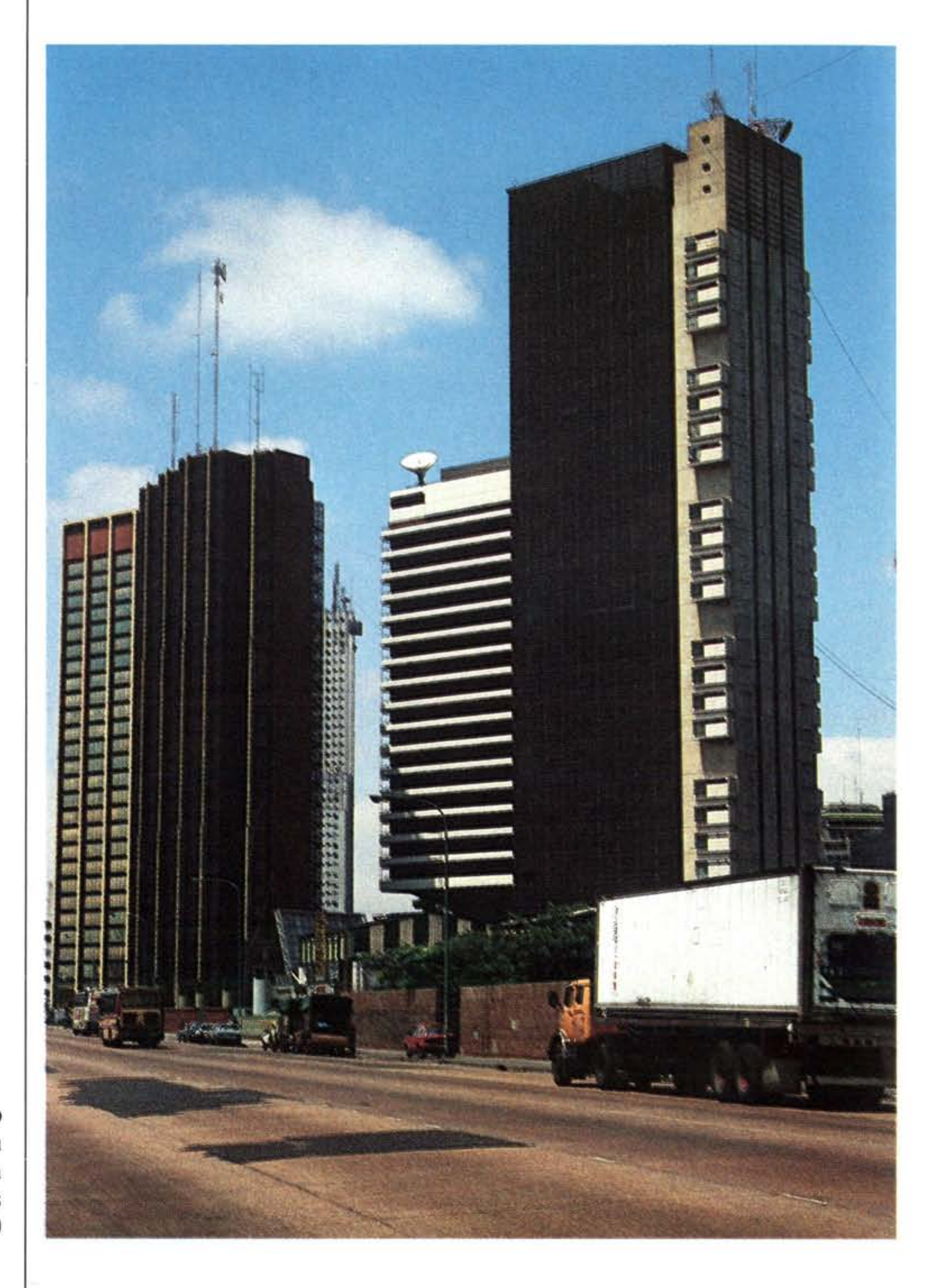
La recesión de los ochenta

En 1983, con el advenimiento del gobierno democrático, se crearon expectativas para una labor participativa en el orden arquitectónico. Pero la inestabilidad económica que desembocó en la situación hiperinflacionaria del fin de la gestión de Alfonsín, fue paralizando casi toda producción. La acción del Estado, el gran constructor tradicional de la Argentina, perdió impulso; la recesión fue casi general y la acción privada quedó reducida a obras puntuales de escala pequeña. Fue significativo que la actividad de los grandes estudios fuera la conclusión de las obras comenzadas en la década anterior.

El proyecto del gobierno alfonsinista con mayor aliento inicial fue el del traslado de la capital del país ubicándola en el sur, la olvidada región patagónica. La razón de la nueva ciudad, que ni siquiera llegó a contar con un nombre, no alcanzó a sensibilizar al pueblo argentino ni a despertar grandes expectativas en los profesionales. Generó una profusión de estudios preliminares llegándose a proponer un Plan Director antes de suspender para siempre los trabajos[15]. La propuesta, discutida por su emplaza-

[14] *Sobre el Nuevo Teatro Argentino ver:* Summa *n.º 153/154, septiembre de 1980, y* Summa Colección Temática *n.º 1/1984.*

[15] *Ver «El traslado de la capital», serie de notas en* Summa *n.º 250, junio de 1988 a n.º 262, junio de 1989.*



Conjunto Urbano Catalinas Norte. Imagen International Style para edificios administrativos de los 70

miento y por la intención de que una sede político-institucional pueda ser un polo de desarrollo económico en la región, fue más una expresión de voluntarismo personal que habla de cierta forma argentina de emprender acciones según ideas-fuerza que desembocan en proyectos utópicos[16].

Un hecho característico en la arquitectura de la década fue la afirmación de la pluralidad posmodernista con reflejo de sus variadas tendencias internacionales. Pero su fundamentación teórica trajo ciertas aperturas positivas, entre nosotros, coincidentes con la reflexión acerca del logro de una

[16] *Ver «Argentina: arquitectura y mitos sociales», por Carlos Barbaresi y otros, en* Colección Summarios *n.º 100/101, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1986.*



Centro Cultural Recoleta, Testa-Bedel-Benedit, 1979. Edificio de 1870 refuncionalizado con incorporaciones de la plástica testiana

arquitectura con identidad nacional o regional. Pero a veces, nuestra posmodernidad se resintió por el individualismo de propuestas, por reelaboraciones según imágenes fragmentarias y caprichosas. Se le criticó la pérdida del compromiso social de la arquitectura (condición intrínseca del Movimiento Moderno) en pos del hedonismo visual y de la ironía, «transformada para los americanos en una bofetada que manifestaba el desprecio por las urgentes necesidades de nuestra población y el derroche de los siempre escasos recursos. Una doble ironía inaceptable cultural y éticamente»[17].

Los ochenta afirmaron nuevas formas de construcción de viviendas de interés social según operatorias de pequeña escala, por autoconstrucción y ayuda mutua y a través de instituciones intermedias donde usuario, profesional y asistente social trabajan al unísono. Tales las acciones implementadas por el CEVE en Córdoba y por el equipo de Víctor Pelli en el Noreste[18], soluciones alternativas a los desacreditados macroconjuntos de los años anteriores que habían constituido sólo un buen negocio para las empresas constructoras y un motivo de propaganda política para funcionarios de turno.

Otra característica del momento fue la ocupación profesional en la remodelación y el reciclaje (un poco por espíritu de preservación, un poco por falta de obras de mayor envergadura) de viejas construcciones: casas chorizo (tipología de habitaciones alineadas a lo largo de un patio), galpones, talleres. Fue un campo para experimentar modos de intervención donde algunos prefirieron la «perversión irónica» que creaba escenografías. Otros optaron por un cuidadoso estudio para adecuar lo existente a lo incorporado, con un diseño contextual apoyado en la teoría y la crítica que estaban en plena elaboración en el país.

[17] *«Reflexiones al cierre de los ochenta», por Ramón Gutiérrez, en Adriana Irigoyen y Ramón Gutiérrez,* Nueva Arquitectura Argentina, *Escala, Bogotá, 1990.*

[18] *Ver «Una arquitectura del futuro en América Latina», por Víctor Pelli, en* Nueva Arquitectura en América Latina, *Antonio Toca Editor, Gustavo Gili, México, 1990.*



La afirmación de nuevas posturas teóricas

Los grupos de estudio de fines de los setenta de La Escuelita o de la Sociedad Central de Arquitectos generaron otros, enrolados siempre en el debate internacional desde el cual se analizaba nuestra realidad arquitectónica. El más importante, por su seriedad y profundidad de análisis, fue el encarado por Francisco Liernur, enrolado en la corriente crítico-historiográfica de Manfredo Tafuri. Pero a partir del Congreso de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de 1980 y de las Jornadas Réflex 1981/82, se afirmó un grupo cada vez más numeroso de profesionales y críticos de distintos países iberoamericanos interesados «en determinar el papel de la historia» (de la propia, por supuesto) «en el diseño, las intervenciones en el patrimonio y para sentar un debate teórico para definir los rasgos de una arquitectura alternativa surgida de nuestra esencia y condiciones particulares»[19]. Fue una situación que no negaba la adscripción al mundo occidental, superadora de la dicotomía centro-periferia, de lo central y de lo dependiente, de la supuesta problemática antagónica entre regionalismo y modernidad y la contradicción aparente entre universalidad e identidad y que a su vez evitaba toda postura nostálgica, folclorizante o reaccionaria.

El proyecto de la modernidad con su pretendido carácter universal, con su abstracción, racionalización, sistematización, no ha generado las respuestas esperadas en todas partes: en los países iberoamericanos «no de vuelta de la modernidad como en los países desarrollados sino en camino hacia ellas, las tendencias globalizantes chocan con problemas de tal magnitud que suelen desembocar en una mera traslación de imágenes, faltas del soporte económico, productivo y tecnológico que podría convertirlas en arquitecturas reales»; debe entonces buscarse una modernidad que sea compatible con el tema del regionalismo, de la búsqueda de la identidad regional, de apreciación del lugar, etcétera.

Por ello, la identidad no debe encontrarse sólo explorando el pasado ya que «ella es en sí misma un proceso, algo en permanente construcción»[20]. Se introduce así el concepto de «modernidad apropiada, no obligada a reproducir los logros —y también los errores— del hiperdesarrollo al apropiarla al modo latinoamericano»[21].

En este avance conceptual, se rechaza el llamado regionalismo crítico o de resistencia, que parece ser la opción que da el mundo desarrollado al tema, prefiriendo hablar de «divergencia» para el caso de esta arquitectura «otra», fruto de la reflexión desde la propia circunstancia. Antes que rechazo, redefinición de modernidad: ésta «que había sido identificada con el progreso material, científico y tecnológico (en lo que ha fracasado), po-

[19] *Ver «Declaración Réflex 81»,* Revista de la SCA, *n.º 119, Buenos Aires, 1982. Esta postura, gestada en la década anterior a través de investigaciones y cursos en la Universidad Católica de Córdoba (Marina Waisman, César Naselli) y en la del Noreste (Ramón Gutiérrez, Ricardo Alexander), y de la acción del Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, se afirmó a través de los SAL Seminarios de Arquitectura Latinoamericana que siguen efectuándose en diferentes ciudades.*

[20] *Ver «Cuestión de divergencias», por Marina Waisman, en* Arquitectura Viva *n.º 12, mayo/junio de 1991.*

[21] *Ver Fernández Cox C.,* Modernidad apropiada en arquitectura: tres aproximaciones y un intento, *Ed. Taller América, Santiago de Chile, 1990.*



Edificio CASFPI, Estudio Manteola y otros, 1974

dría adaptarse a otro proyecto en el que el sentido de modernidad se centre en la dignidad y calidad de vida... algo que puede parecer romántico... pero vivimos en un inmenso subcontinente al que no ha alcanzado el sofisticado spleen del nihilismo»[22].

Con este nuevo concepto de modernidad apropiada se propone una arquitectura apoyada en: 1) el estudio de tipologías arquitectónicas y urbanas propias, bases para una proyectación que las reelabore; 2) cuestionar que

[22] *Ver «Cuestión de divergencias», nota 21.*



Edificio Estuario, Estudio Baudizzone y otros/Antonio Díaz, 1979. Su doble fachada se destaca en un entorno de edificios espejados

los conceptos de alta tecnología y modernidad son inseparables; la modernidad debe unirse a la racionalidad tecnológica usada hábilmente en pos de la mejor habitabilidad y evitar la pérdida de identidad que motiva la penetración descontrolada de la alta tecnología; 3) reconocer un carácter propio de la arquitectura argentina (culta y popular): el casi constante operar por sincretismo, en una suerte de comprensión genérica de distintas corrientes, en un país donde se han fundido culturas muy dispares; todos «para producir cuando sea necesario la asimilación y transformación positiva de las corrientes universales»[23].

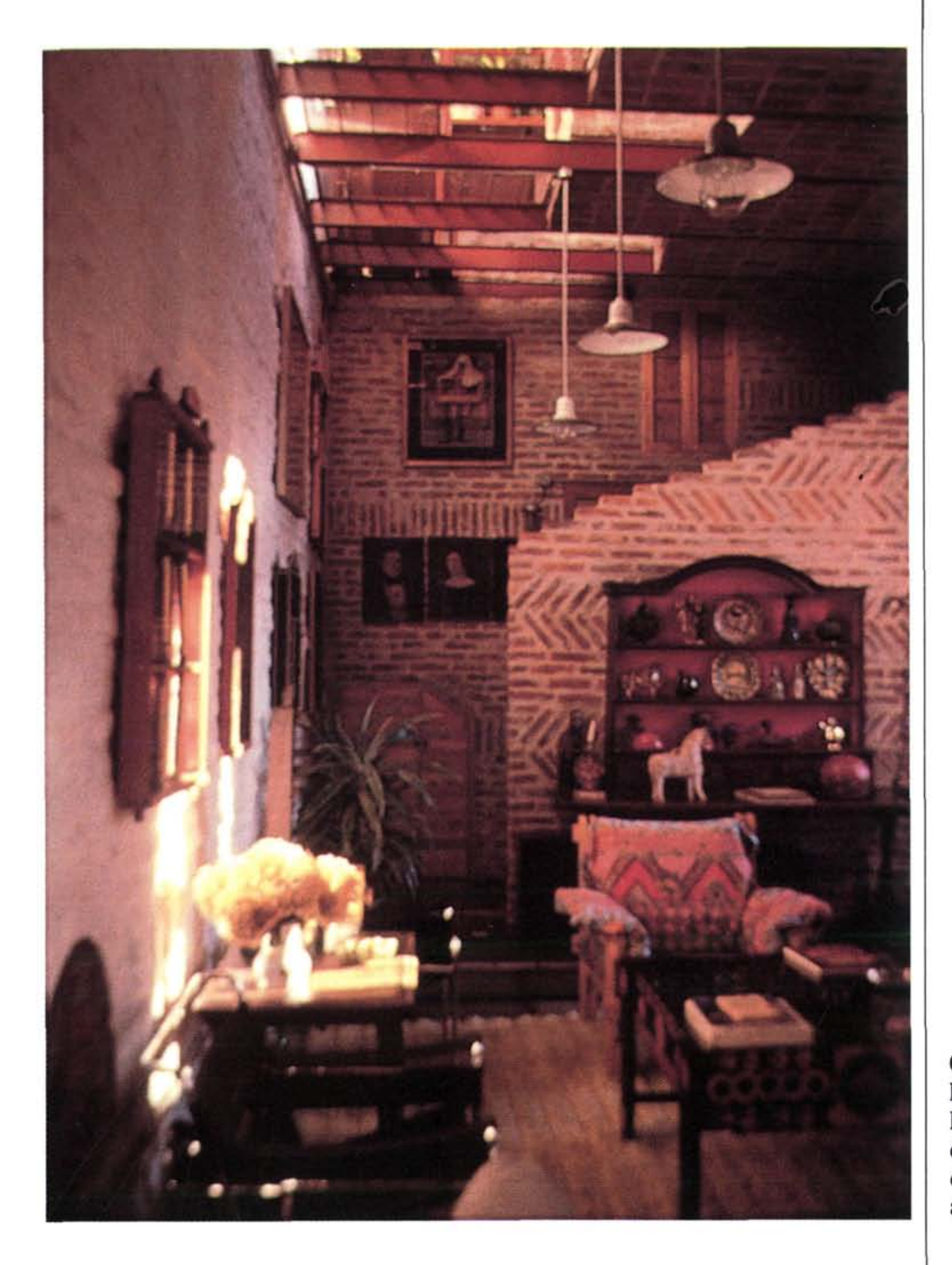
La producción de los que quieren «asumir un compromiso con su cultura» pertenece a arquitectos «que no son desconocidos en el país pero tampoco son famosos» y «se caracteriza por una evidente pluralidad de propuestas»[24] adaptando sus obras a circunstancias dominantes cada vez.

Así Moscato-Schere o Gramática-Guerrero y otros elaboran culturalmente nuestra vivienda popular en sus proyectos de urbanizaciones. Y Jorge Sábato recicla conservando el carácter esencial de un taller, La Imprenta, convertido en galería comercial. Ethel y Giancarlo Puppo buscan recuperar el valor plástico de la exhibición constructiva del ladrillo (uno de nuestros materiales tradicionales) junto con instalaciones a la vista y rusticidad de terminaciones.

Las circunstancias del clima y de materiales y técnicas del lugar se aprecian en obras de Ricardo Salim en Tucumán (piedra, adobe, paja) de Manuel Net en el área pampeana (galerías y taludes), de Luis Rossi en Barilo-

[23] *Ver «Arquitectura Argentina: modernidad e identidad» por Marina Waisman, en* Nueva Arquitectura, op. cit. *Nota 19, y también Marina Waisman, en* El interior de la historia, *Escala, Bogotá, 1990.*

[24] *Ver «Las dos Argentinas», introducción por Marcelo Martín, en Ramón Gutiérrez, Marcelo Martín, Alberto Petrina,* Otra arquitectura argentina, *Escala, Bogotá, 1990.*



Casa en Núñez, Giancarlo Puppo, 1986. Remodelación de vivienda de fines del siglo pasado dando expresión distinta a materiales tradicionales

che (madera). El afán de respetar y valorizar un entorno construido se ve en la complejidad formal y espacial de la galería El Paseo en la ciudad de Córdoba, de Gramática-Guerrero. El logro de una nueva situación urbana que recompone un tejido deteriorado guía la obra de José Ignacio Díaz en Córdoba. A través de una inteligente labor que fusiona la del arquitecto y la del empresario constructor ha organizado un nuevo paisaje ciudadano con torres de departamentos de rica volumetría y detalles explotando la tecnología expresiva del ladrillo a la vista, material tradicional para una respuesta actual, apropiada y vivificadora.

El caso de la ciudad de Córdoba

Esta ciudad, dueña de un importante patrimonio colonial, ha devenido en centro de reflexión sobre toría, crítica de historia de la arquitectura y campo de una vasta producción profesional que han influido recientemente en su configuración urbana.

Desde los sesenta, ha visto la gradual renovación de su casco céntrico según una traza de pasajes y galerías comerciales que ha perforado las manzanas de la cuadrícula tradicional según recorridos diversos. A su vez, la gestión como funcionario municipal del arquitecto Miguel Ángel Roca, a fines de los setenta, motivó la peatonalización de gran parte de ese centro y la creación de situaciones singulares. Gracias a un nuevo diseño para las plazas y el señalamiento con recursos gráficos de la presencia de ciertos edificios patrimoniales: así, el rebatimiento de sus fachadas o el dibujo de sus plantas sobre las calles; y también la ubicación de arcos, columnas u otros signos «celebrando» la existencia o la ausencia recordada de hitos urbanos significativos. La gestión rescató para uso cultural mercados barriales construidos a principios de siglo, conservación en la que se asociaron elementos arquitectónicos diseñados por el mismo Roca.

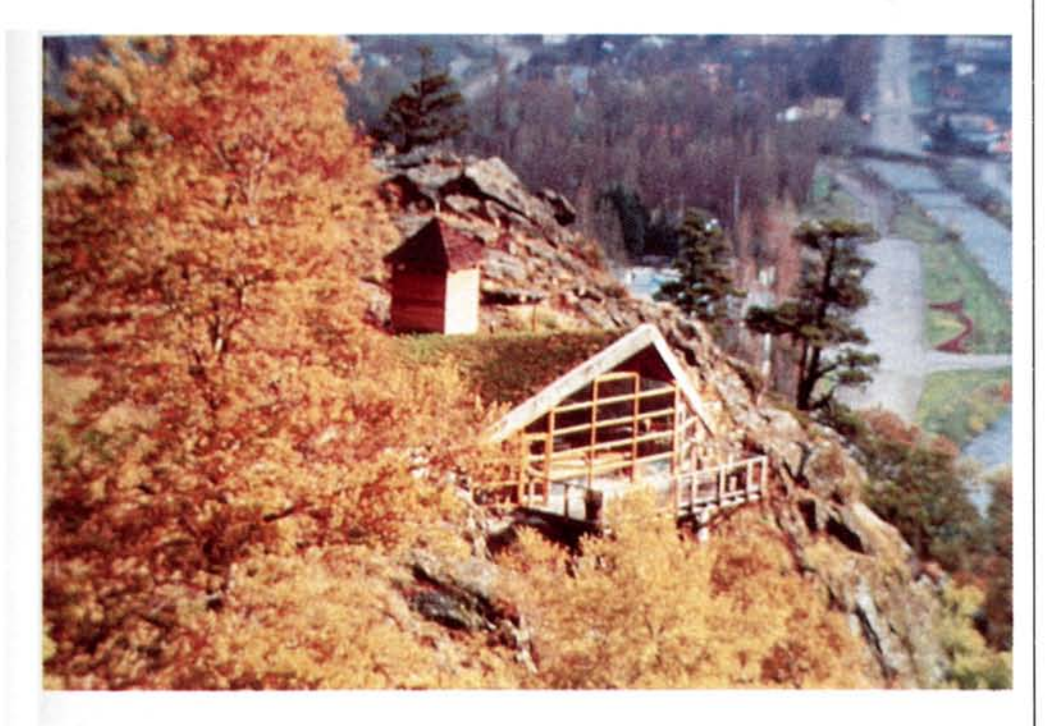
Este arquitecto, alumno de Kahn, docente y profesional de vasta y prolífica trayectoria, ha construido en todos los temas donde la expresión de lo tecnológico y del color constituyen uno de los componentes de su fuerte lenguaje. Su estudio, el de Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Rampulla-Urtubey y el de José Ignacio Díaz, son los que más han contribuido a afirmar la peculiaridad de la rica arquitectura cordobesa de hoy.

Final transitorio para los noventa desde Buenos Aires

A la posmodernidad pluralista y a las nuevas modernidades de divergencia regionalista, se ha agregado entre nosotros a fines de los ochenta una nueva forma de arquitectura cuya fundamentación marca una divergencia más.

En ésta no caben sino colateralmente los conceptos tradicionales que marcaban que una obra arquitectónica debía unir equilibradamente lo funcional, la lógica estructural y el lenguaje armónico, que debía ser un bien de uso, un medio para mejorar la calidad de vida, ya que responde a un modelo fundamentalmente económico, hoy casi universal. Por él preconiza no la *producción sino el consumo y que ha provocado una nueva postura del* hombre, quien de reflexivo ha pasado a ser consumidor y *voyeur.*

Por ello, ha surgido una arquitectura que preconiza más el envase que el contenido, que vale por su imagen y que acentúa la libertad de enmasca-



Casa en San Martín de los Andes, Estudio Lacroze-Miguens, 1983. Respuesta al medio: construcción semienterrada que ofrece un frente de amplia captación solar

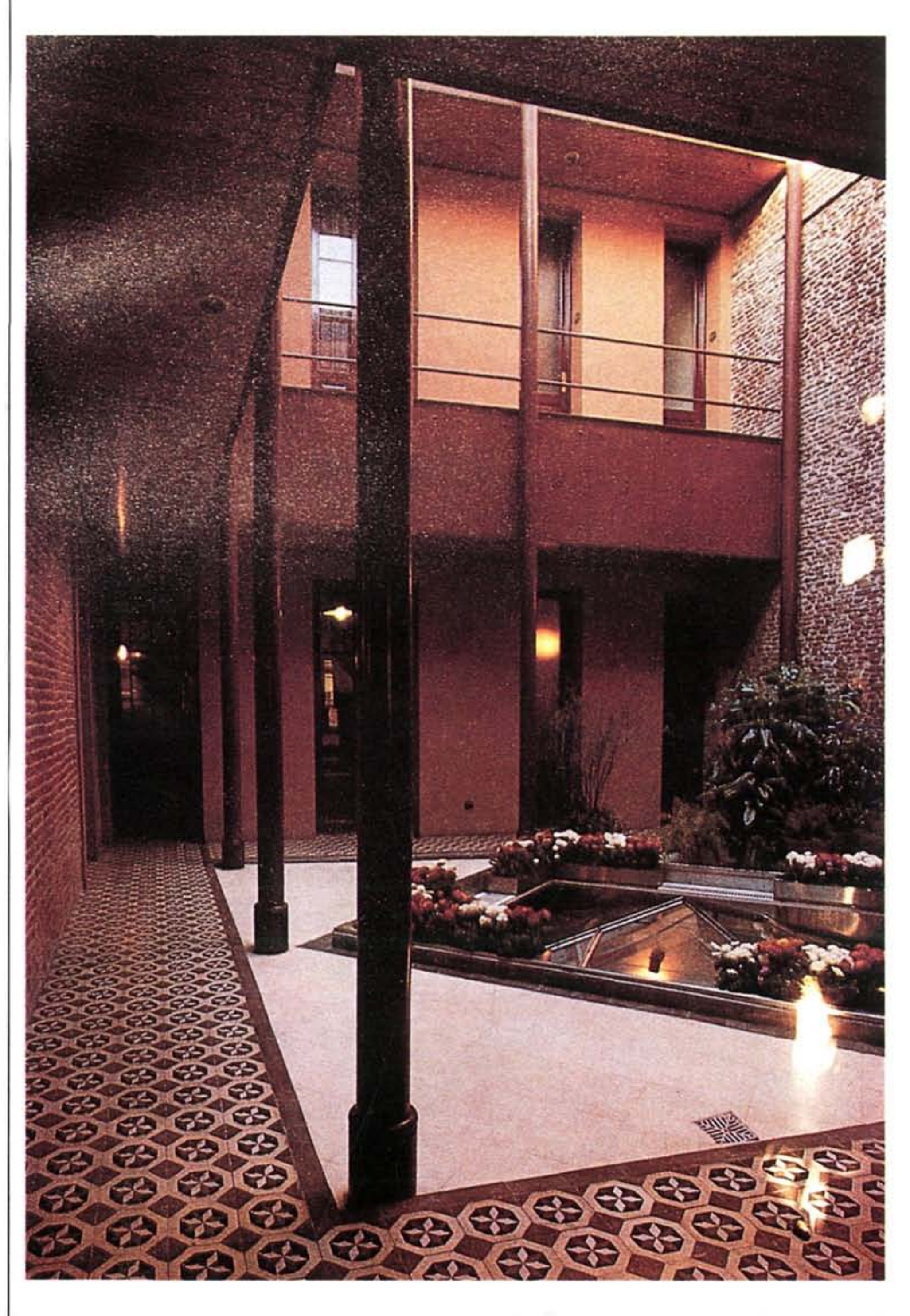
rarse, retocarse, maquillarse, creando la brillante escenografía a través de materiales reales o simulados. Su esencia no es la materialidad sino la ilusión dada por la visualidad. El *shopping-center* es su edificio paradigmático.

Fenómeno de emplazamiento suburbano en cualquier lugar del mundo, en Buenos Aires se ha enquistado en plena zona construida. Es un edificio donde la ecuación forma-función-construibilidad se altera exacerbando la estética, mejor dicho, la decoración y que en la capital del país (y también fuera de ella) ha tenido en el arquitecto Juan Carlos López a su gran pope-diseñador.

Caja de maravillas, que vuelca su estridencia hacia el interior y también hacia la ciudad, la ironía y el espejismo forman su esencia. Es un lugar para que compre con confort el que puede, y para que goce de un espectáculo brillante, un aceptado y pleno consumo de imágenes, el que no puede. «Maqueta climatizada de un fragmento de ciudad, con calles y plazas, secuencias entre palaciegas y urbanísticas, ciudad satisfecha donde se encuentran algunos de igual grupo social, y más confiable que la ciudad ahí fuera»[25] ofrece seguridad en su aislamiento interior. Por ello los niños olvidan visitar monumentos y edificios históricos; sus padres y maestras los llevan al espectáculo del shopping.

Este ejemplo de arquitectura, mercancía ha tomado prestado, además, algo perteneciente a la ciudad, al conformar un nuevo espacio para la relación social y a veces hasta para la cultural, reemplazando el ámbito de la calle o de la plaza: pero no ha asimilado el sentido de los espacios y edificios públicos e históricos como expresión integradora de la vida y de

[25] *Ver «El shopping», por Alfonso Corona Martínez, en* Colección Summarios *n.º 131, Ediciones Summa, septiembre/octubre de 1989.*



Sede Fundación Antorchas, Martha Levisman, 1984/87. Edificio decimonónico adaptado para oficinas que mantiene su vida en torno del patio

la memoria ciudadana que van así despojándose: al nuevo cliente *voyeur* no le interesan las reflexiones sobre su identidad.

Es éste un proceso desintegrador de la conciencia cívica que se une al de la desvalorización de la figura del Estado solamente planteada en términos de su falta de eficiencia económica y que ha motivado cambios en la ciudad. La zona céntrica tradicional de Buenos Aires va perdiendo importancia como lugar concentrador de las sedes institucionales junto con las



Shopping Alto Palermo, Juan Carlos López y asociados, 1990. La arquitectura *kitsch* para el espectáculo

actividades de la cultura y las comerciales financieras. Un nuevo centro recreativo-comercial, y hasta cultural, de consumo exclusivo, se ha formado dentro de la antes residencial zona norte de la capital y otros también, en el confortable interior de los *shopping-centers.*

A su vez, la política de privatización de los bienes estatales, considerada hoy la panacea para la crisis económica, ha afectado a ese bien de todos los habitantes: su ciudad. Ha comenzado la gradual cesión de sus áreas verdes públicas para una explotación privada tergiversadora de los usos tradicionales de esos predios. Se han dado en concesión sectores del Parque de Palermo y una franja de tierra creada entre la Avenida Costanera Norte y el Río de la Plata para usos comerciales y recreativos selectivos y se ha otorgado la habilitación a particulares para la explotación de plantas bajas de escuelas públicas con locales también comerciales.

Junto con la pérdida de la representatividad del lugar público se insinúan ciertos ámbitos de vida «medievalizantes»: torres de vivienda en plena ciudad, aisladas en parques limitados por muros custodiados, urbanizaciones exclusivas con equipamiento educativo, recreativo y comercial propios. Se conforma así una ciudad con situaciones cerradas, segregadas (una es el *shopping*), junto con las manzanas, las calles y las plazas de siempre que van quedando para «los otros».

En lo que va de los noventa, con un Buenos Aires preeminente frente a un interior del país con poca presencia, la «gran arquitectura» ha rozado por ahora sólo ciertos temas: residencias importantes, hoteles, comercios y lugares de diversión de lujo y los edificios-espectáculo y -mercancía a

la vez: *shopping-centers.* Desaparecido el Estado constructor, la iniciativa privada no parece por ahora preocupada por una arquitectura para las necesidades sociales básicas —vivienda, salud y educación— en permanente déficit a veces en número, a veces en calidad.

La cultura de la imagen, reflejo sin duda de lo que acontece en cierta parte del mundo, nos ha alcanzado porque nos sigue gustando ser universales «al día». San Agustín dijo que la vida, sin embargo, no es un espectáculo sino una realidad difícil. Frente a la pantalla de TV o en el paseo por el *shopping* tenemos el espectáculo; dentro de nosotros... algunos, la realidad difícil de la crisis de la ciudad como lugar integrador de vida. Queda por esperar que la arquitectura de la identidad, de la modernidad apropiada y, sobre todo, la de la habitabilidad y del sentido social, vuelva a darnos alguna nueva señal construida, que regrese de lo que suponemos son sus vacaciones.

Julio Cacciatore





Una mirada al arte argentino

Introducción

¿Desde dónde debemos colocarnos para situar al arte argentino de los últimos años? ¿Cómo no caer una vez más en la actitud dependiente hacia un centralismo del que no formamos parte? Es que, en general, ha predominado en el arte argentino una visión desde el eurocentrismo, o si se prefiere, desde la perspectiva de los centros de poder. Lo más curioso de esto es que son los mismos críticos, historiadores y artistas argentinos los que han propiciado esta actitud predominante.

De tal manera, bien podríamos decir que la historia del arte argentino, aun la más reciente, está formulada desde una perspectiva que nos es ajena. Sin embargo, lo más curioso aún, es que esa perspectiva no es, tampoco, la que desde el centralismo se tiene auténticamente de nosotros.

Somos así, víctimas de un complejo de inferioridad. Toda la visión de nuestro arte —y la bibliografía está para no desmentirlo— parte de la creencia de que la verdadera historia se realizaba en otro lugar y que nosotros sólo podíamos reflejarla o sumarnos tardíamente a ella.

Çreímos, de tal modo, en un proceso unitario (que llamamos universal) del arte moderno, al que nos sumábamos pidiendo perdón, adoptando sus patrones con la inevitable incorporación de resoluciones locales, conciliatorias, que en última instancia iban en desmedro del modelo original.

Como ha ocurrido, en general, con todo el arte americano del último siglo, fuimos víctimas de un doble acoso. El del imperativo de ser modernos —para sumarnos así (al menos lo creíamos) a la centralidad— y la necesidad de responder a nuestra propia identidad. Vale decir: el tener que crear una iconografía reveladora de ella, que proyectara y reflejara el imaginario colectivo de países en gestación, con una gran movilidad social, en pleno proceso formativo.

Las respuestas a este doble acoso han sido múltiples. ¿Cómo, por otra parte, elaborar esa iconografía identificadora en momentos en que dominaba en el arte de la centralidad (que era el de la modernidad) un proceso de desrepresentación, de rechazo y abandono de una estética de la imagen representativa? El arte moderno nos llevaba por un camino donde la pintura ya no se organizaba más en torno a una representación u orden simbólico. ¿Cómo conciliar este doble acoso?

Las respuestas fueron diversas. Desde los que negaron la modernidad que venía del centralismo, hasta los que se adhirieron a ella mediante una mimetización ilimitada. Pero en general, existieron adecuaciones, fórmulas conciliadoras tendientes a no abandonar la imagen y al mismo tiempo inscribirse en algún ismo que en sus orígenes la negara. Cubistas a la criolla, expresionistas de diverso tipo adoptando las formas del expresionismo alemán o, más recientemente, baconiano y contenidos más propios. O bien, zafando por el lado de la intemporalidad, con fórmulas surrealistas, de la pintura metafísica o idealizaciones de la figura.

Quisimos tener un *pop art*, cuando apenas balbuceábamos en la publicidad y dábamos los primeros pasos en la sociedad industrial. Con afán importador todo lo imitamos. A veces, lo hicimos bien. Eso explica nuestros desarrollos en el geometrismo, el arte concreto, el cinetismo.

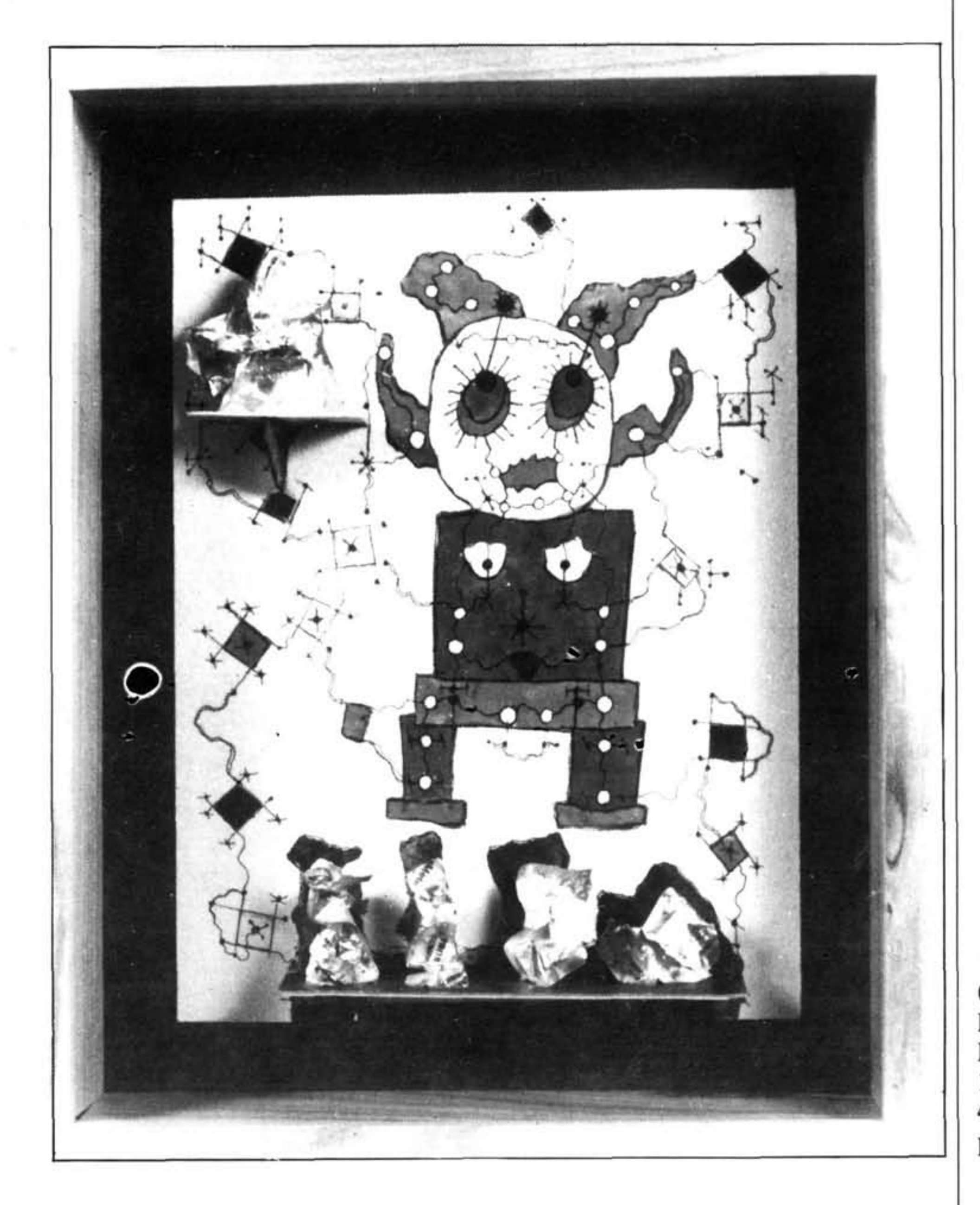
Por eso, también, nos apegamos a las tendencias antes que a los valores individuales. Fuimos movimientistas, con abundancia de manifiestos, ideologizándolo todo. La pertenencia a grupos y tendencias encubría el verdadero imperativo de una obra personal y propia.

Hubo, sin embargo, excepciones, singularidades. Y, también, conciliaciones que dieron lugar a un arte híbrido, como ya se dijo.

Así llegamos a los años sesenta. Con figuras singulares escasas como Xul Solar, Leónidas Gambartes, Raúl Lozza, Antonio Berni, Líbero Badii, para citar a algunos, y un núcleo amplio de artistas bien dotados, con obras formalmente logradas, pero sin una imagen que significara una mirada original o propia.

Es verdad que el cosmopolitismo que a partir de la segunda posguerra mundial se extendió por todo el territorio del arte occidental, impulsado tal vez por el nuevo papel de los EE.UU. como potencia hegemónica también en lo artístico, añadió un acento particular. Los argentinos creímos entonces que habíamos puesto «las vanguardias al día» y que participábamos contemporáneamente, con los grandes centros de poder, del nuevo momento del arte.

Los años sesenta se caracterizan así por ese optimismo neovanguardista del que participaron muchos artistas y críticos. Muy pocos se quedaron



Galería Klemm.
Libero Badii.
Forma y color
1-2-3-4-5-6-1 992.
44 × 35 × 9 cm cada pieza. Técnica mixta

al margen. Tal vez, eran los mismos que siempre habían visto con desconfianza lo que venía de afuera y habían preferido refugiarse en un localismo casi extremo.

El Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, bajo la dirección de Jorge Romero Brest, fue, sin duda, el epicentro de este neovanguardismo, aunque se extendió a la política de los museos y a la acción de artistas y críticos. La sucesión de grupos y propuestas nuevas fue prácticamente vertiginosa.

Los comienzos de la década muestran en pleno auge al informalismo y a algunas figuras singulares como Alberto Greco (1931-1965), verdadero ini-

ciador en el país de lo que puede llamarse *arte de actitudes.* Realiza en 1963 el Vivo-Dito, una suerte de pintura espectáculo que anticipa sus *happenings* posteriores.

También están los llamados *artistas modernos* del «grupo de los cinco» (Sara Grilo, Fernández Muro, Kasuya Sakai, Miguel Ocampo y Clorindo Testa), representantes de distintas formas de abstracción. Por su parte, Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal van a desarrollar lo que se llamó *arte generativo,* basado en el desplazamiento de una forma geométrica madre en el espacio.

En París, un grupo de artistas argentinos, a cuyo frente se colocó Julio Le Parc (n. 1926), creó el GRAV *(Groupe de recherche d'art visuel)* que hasta 1970 se mantuvo con gran auge. Ello se acrecentó con el Gran Premio de la Bienal de Venecia que obtuvo Le Parc en 1966.

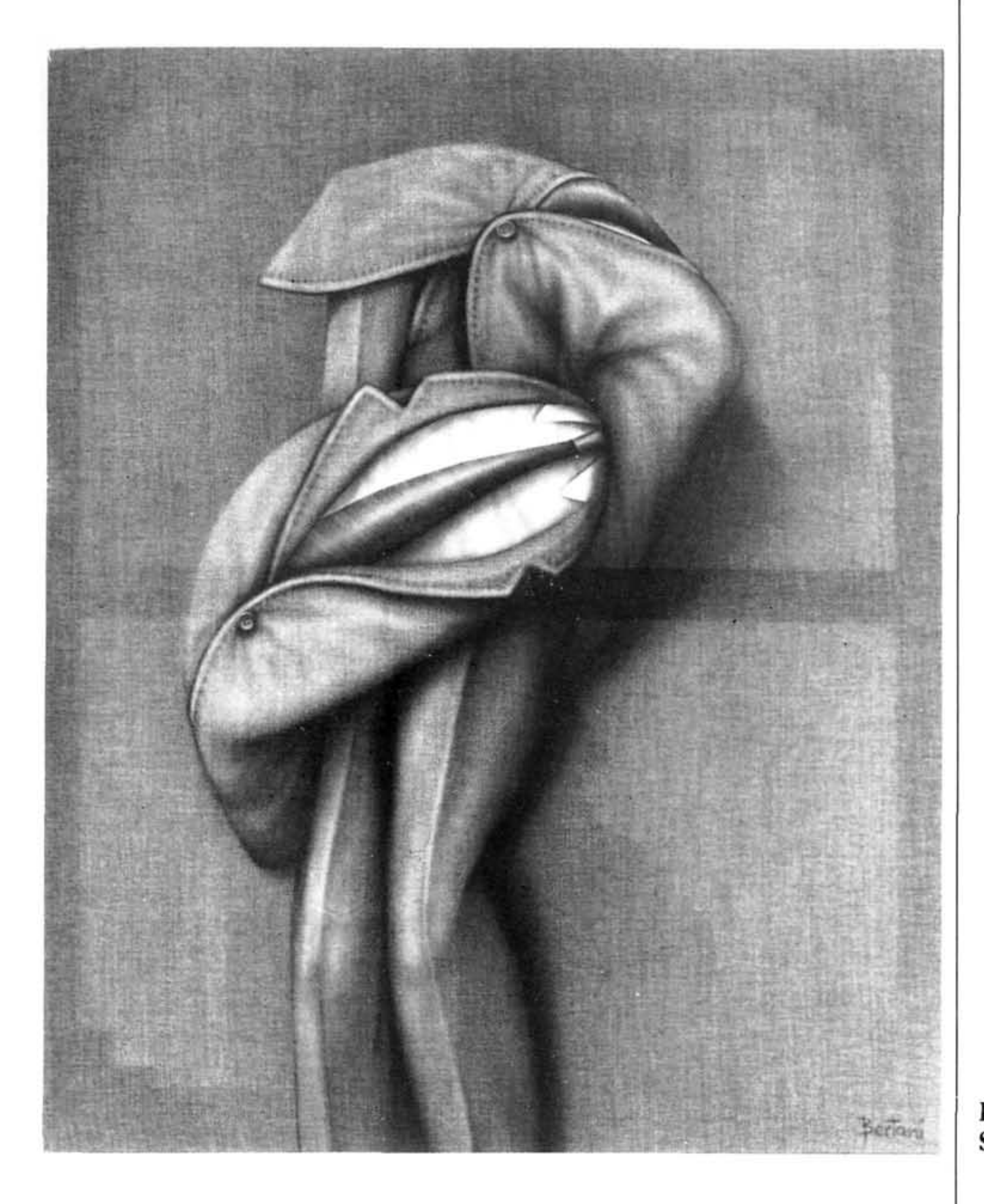
Mientras tanto, en 1961, la muestra titulada «Otra Figuración», con Luis Felipe Noé, Jorge De la Vega, Rómulo Macció y Ernesto Deira, abría un nuevo frente. Se trataba de la nueva figuración que surge de la experiencia informalista pero rescata desde la dramaticidad de la conciencia personal a la figura humana. Este grupo expondrá en 1963 en el Museo Nacional de Bellas Artes, ampliándose con Lea Lublin, Jorge Demirjian, Antonio Seguí, Miguel Dávila, Ezequiel Linares y Juan Carlos Distéfano.

También en 1961 se producirá la exposición de «Arte Destructivo», organizada por Kenneth Kemble (n. 1923), donde participan diversos artistas. Se trata de una muestra que actualiza planteos neodadaístas reivindicando el carácter creador de la destrucción y el sentido fragmentario de objetos y partes de ellos sacados de su contexto habitual.

Se desarrolla también en esos años un arte de los objetos, cuyos principales creadores son Rubén Santantonín, Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Pablo Mesejean, Delia Cancela y otros. Tratan del objeto construido, autónomo, vinculable, más bien, con el tipo creado por algunos artistas franceses de la misma generación, antes que el de los pop americanos o ingleses.

Muchos de estos artistas, como Marta Minujin (n. 1940), derivarán hacia la realización de recorridos, *happenings,* ambientaciones y otras experiencias diversas polisensoriales como «La Menesunda» o «El Batacazo».

Por el lado de la geometría, artistas como Ary Brizzi (n. 1930), Carlos Silva (1930-1987) o Rogelio Polesello (n. 1939) van a destacarse desarrollando planteos novedosos, sea a través del desarrollo de una forma y sus efectos ópticos a través del cromatismo, como por su repetición serial o en tramas. También está la variante *hard-edge* de César Paternostro, Alejandro Puente y Honorio Morales, saliendo hacia el espacio tridimensional o mediante la realización de estructuras primarias como en el caso de Gabriel Messil (1934-1986).



Ernesto Bertani.
S/T (pintura)

En el Instituto Di Tella se llevan a cabo algunas acciones que van a señalar aperturas a nuevas problemáticas. Así, en el *happening* «Simultaneidad en simultaneidad» (1966) se plantea el hecho visual de la comunicación a través de los *mass-media*. Las llamadas «experiencias» abren nuevos campos, no menos inquietantes, en los que desaparece no sólo el objeto artístico tradicional, sea pintura o sus sustitutos, sino que avanza una constante de indiferenciación entre arte y vida. Se habla, por entonces, de una extensión del lenguaje artístico visual, de la desmaterialización del objeto artístico, y hasta de la muerte del arte.

Algunos artistas participantes de las experiencias del Di Tella tuvieron conflictos con el Instituto que no aprobaba sus obras o pretendía condicio-

narlas. En el interior del país, grupos de artistas de Rosario y Tucumán protagonizaron acciones y episodios que tenían, a su vez, fuerte contenido político. Ello ocurría, además, en el marco del gobierno militar y su esquema represivo.

En 1969, arrastrando a su vez problemas diversos, el Instituto Di Tella cierra su Centro de Artes Visuales. Es todo un símbolo, ya que con ello culmina toda una época.

Los años setenta

El cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, algunos hechos de persecución policial dirigidos a manifestaciones artísticas, la ausencia de nuevos proyectos vanguardistas, cierto hartazgo por el experimentalismo, la subsistencia de un mercado artístico en auge en un marco de relativa estabilidad y bonanza económica para quienes podían acceder a él, marca el inicio de esta década.

Esta descripción es, en sí misma, algo caótica y contradictoria. Frente a ello, algunos artistas como Luis Felipe Noé —que se dedica a la enseñanza— o Pablo Suárez —que se dedica a la acción política— dejan de pintar. Otros se van del país y no faltan los que emigran de las artes plásticas hacia el teatro, las artesanías o los medios de comunicación. Hay una suerte de dispersión, abandono de las actitudes vanguardistas y, por parte de muchos artistas jóvenes, un franco retorno a la pintura y particularmente a la imagen figurativa.

Sin embargo, esto ocurre en un contexto artístico donde el arte conceptual no deja de estar presente. En 1971 se integra el grupo CAYC (del Centro de Arte y Comunicación creado en 1969) con Jacques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta y Clorindo Testa.

En términos generales, se puede decir que el conceptualismo está en la esencia de este grupo, de sus ampliaciones, reducciones y modificaciones ulteriores, más allá de las propias diversidades individuales.

Del corazón de este grupo salen dos exposiciones bajo el título de «Arte de Sistemas» realizadas en 1971 y en 1972, que ponen el acento en el proceso creador antes que en la obra creada. El conceptualismo aparece como una de las tendencias dentro del *arte de sistemas*, pero es —tal vez— la más fuerte y determinante. El CAYC, por su parte, lo acentúa al presentar muestras de Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim y otros artistas europeos y norteamericanos vinculados con el arte conceptual.

El grupo CAYC obtiene en 1977 el Gran Premio de la Bienal de San Pablo que consagra una trayectoria de varios años con diversas realizaciones grupales donde la acción se centraba en el proceso creador, en el elemento reflexivo que le da origen, en la liberación de medios y lenguajes, más allá de las formalizaciones tradicionales de la pintura o la escultura.

Fuera de este grupo, otros artistas de variada procedencia y trayectoria se identificaron con realizaciones que pudieron ser consideradas dentro del arte conceptual o el arte como idea; el arte ecológico o de la tierra, el arte cibernético o tecnológico; formas del *body-art*, arte lúdico, proposiciones abiertas e indeterminables.

La aparición de estas tendencias en el medio argentino fue una respuesta inmediata y local a su difusión en el exterior, desde los centros mundiales en que se originaron. Se manifestaron como situaciones de reflejo contemporáneo de lo que ocurría en el centralismo hegemónico.

Por otra parte, el arte conceptual señala la crisis de toda la etapa experimentalista a lo largo de un proceso donde se pretendió llegar a una máxima participación y vivencia de la experiencia artística. Pero las rupturas sucesivas llevaron a una disolución formal, a un nihilismo de las formas artísticas, a la negación de los lenguajes artísticos como hecho específico. Resulta contradictorio que la búsqueda de una creciente captación a través de la mayor amplitud de los sentidos terminó en el reducto conceptualista y en la individualidad de la mente. Por eso podría decirse que el arte conceptual rechaza las etapas anteriores de ese mismo proceso y lo lleva a un callejón sin salida; vale decir, a su agotamiento.

Por eso no sorprende que estas manifestaciones del arte conceptual y afines de comienzos de los años setenta hayan tenido tan escasa repercusión en el público. Para la mayor parte de los contempladores estas formas artísticas han significado una excesiva hermeticidad y complejidad, siéndoles muy ajenas a su noción misma del arte.

Pero no por ello la influencia del arte conceptual, aun en la pintura o la escultura, no ha sido menos determinante. Por eso puede hablarse de un arte posconceptual que ha invadido los géneros más diversos a partir de este proceso finalista de comienzos de los setenta.

Se verifica, así, en esos años un renacimiento de la pintura. Aparece una figuración nueva, contaminada —por así decirlo— por el conceptualismo. Este retorno a la pintura significa, también, volver a la imagen, y se inscribe en un proceso igualmente producido en los países centrales. Ya en 1968 se había presentado en el Instituto Di Tella una muestra proveniente del Smithsonian Institution de Washington bajo el título «La nueva veta: la figura».

El hiperrealismo, también proveniente de los países centrales, aparece, a su vez, como una moda que se suma a esa revaloración plástica de la

figura. Tiene sus antecedentes en la muestra de 1966 en el museo Guggenheim de Nueva York, titulada «La imagen fotográfica». Por su parte, la Bienal de París de 1971 presentó un panel ilustrando esta tendencia junto a obras monumentales de distintos artistas europeos y norteamericanos. A su vez, la V Documenta de Kassel en 1972 hace una «presentación oficial» del hiperrealismo en Europa. Por los mismos años llega hasta nuestros artistas y muchos de ellos van a adoptar su técnica y su visión.

En esta pintura que recupera la imagen figurativa aparecen mezclados elementos diversos, en lo que pareciera ser una anticipación del mestizaje posmoderno. Se llega, por lo general, a la imagen por una síntesis con procedencias y aportes diversos. Por eso esta figuración es en primer término *crítica,* por cuanto ha pasado por el conceptualismo. Su carácter crítico tiene que ver, más bien, con las posibilidades de formulación de la imagen. Encontramos así desarrollos ambiguos, imágenes duplicadas o unas dentro de otras, superposición de niveles que conviven (alusiones oníricas o surrealistas junto a otras realistas), recursos hiperrealistas, etc.

La mayor parte de los artistas que van a caracterizar esta generación de los años setenta ha nacido en la década del cuarenta. Si bien no se encuentran entre ellos figuras dominantes o mayores, que hayan trascendido muy por encima de los demás, se puede señalar un primer grupo de relevancia.

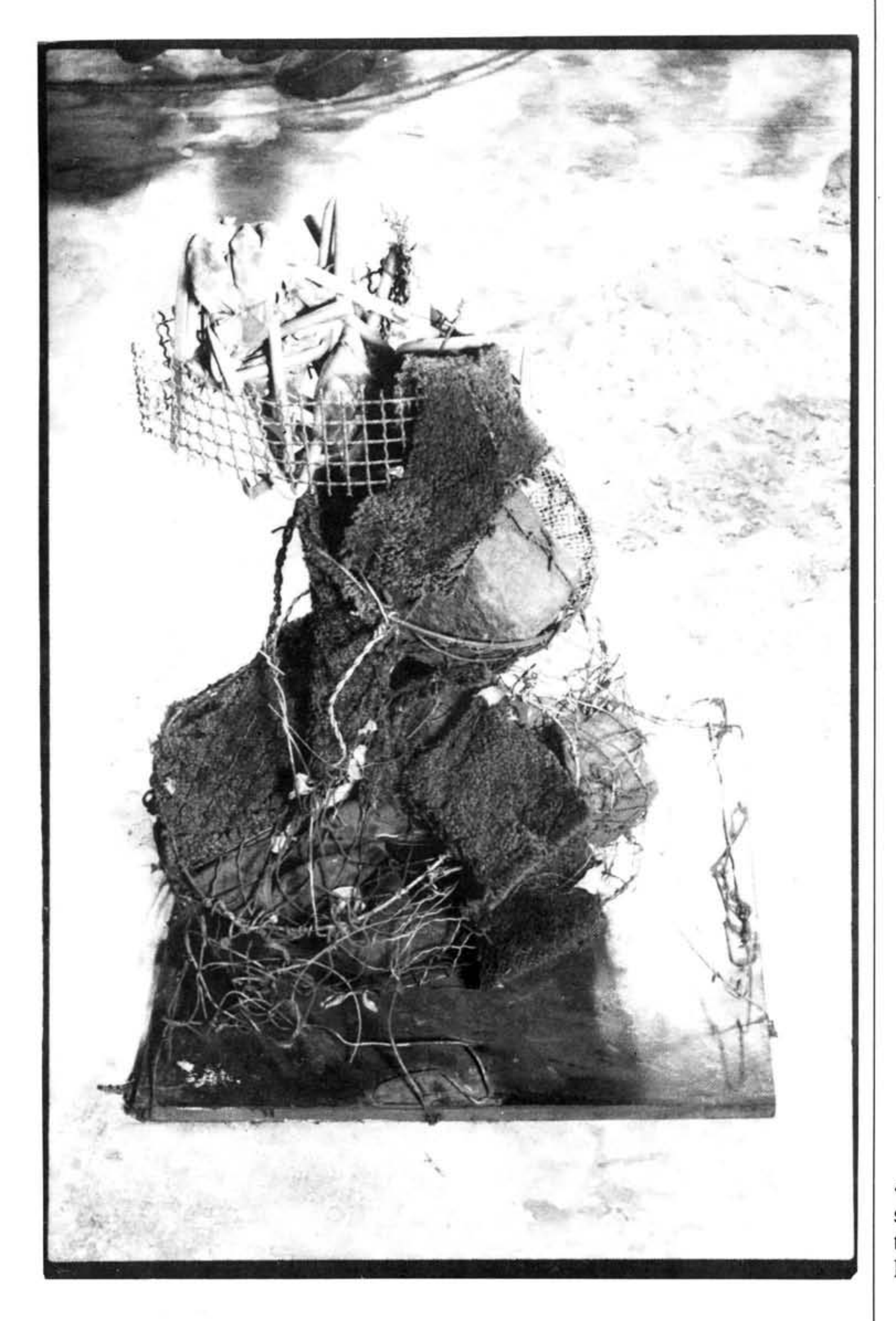
En él habría que ubicar a Héctor Giuffré (n. 1944), Pablo Bobbio (n. 1946), Hugo Sbernini (n. 1942), Fermín Eguía (n. 1942), Miguel Ángel Bengochea (n. 1945), Mildred Burton (n. 1942), Jorge Álvaro (n. 1949), Alicia Carletti (n. 1949) y Hugo De Marciani (n. 1941).

También pertenecen a esta generación Cristina Santander (n. 1942), Elsa Soibelman (n. 1941), María Helguera (n. 1943), María Cristina Dartiguelongue (n. 1941) y el escultor Norberto Gómez (n. 1942).

Es curioso observar que algunos artistas ya actuantes con anterioridad, nacidos en la década anterior, también se sumaron a este proceso de recuperación de la imagen. Así, Ricardo Garabito (n. 1934), Jorge Duarte (n. 1936), Silvina Benguria (n. 1937), Pablo Suárez (1937).

Hacia 1979, una muestra titulada «La postfiguración» parece resumir una línea de derivación de este proceso. La figura es un medio y no un fin en sí misma. No hay una dependencia realista sino una afirmación subjetiva. La figura no es depositaria de certidumbres sino de incerteza, enigma, nostalgia y desconcierto.

Otros artistas que caracterizan también a esta generación son Diana Dowek (n. 1942), Ernesto Bertani (n. 1945), Américo Castilla (n. 1942). Sin embargo, hablar de la generación de los setenta implica tener en cuenta las circunstancias históricas en las que se desarrolló. A partir de 1976 y hasta



«Penetrar, pero sin la salida», 1979. Alambre, trapos, adoquines. Enio Iommi

1983 la Argentina sufrió los efectos del llamado Proceso de Reconstrucción Nacional, a cargo de un gobierno militar que bajo diversas modalidades en su transcurso ejerció un poder autoritario.

Muchos artistas e intelectuales se fueron del país. En el marco de enfrentamientos en la represión de la guerrilla murieron o desaparecieron ino-

centes. No fueron años propicios para la creación artística, que se vio condicionada, ante la falta de libertad y de seguridad física y jurídica.

La generación de los setenta, tan nutrida y diversa dentro de un horizonte común, se ha ido afirmando luego en algunas individualidades pero que no dejan de caracterizarla. Si bien dominó la figuración con los elementos característicos ya apuntados y el conceptualismo mantuvo su desarrollo, aun al constituirse en elemento conformante del proceso de recuperación de la imagen, artistas de otras generaciones mantuvieron su vigencia.

Del mismo modo, siguieron su curso algunas tendencias muy arraigadas en el arte argentino, como el surrealismo y el geometrismo.

Precisamente, en el Museo Nacional de Bellas Artes se presentó a fines de 1976 la muestra «Dos tendencias en el arte argentino» con obras representativas de esas dos corrientes a lo largo de cuatro décadas de desarrollo en el país.

La generación de los ochenta

Ante un hecho tan reciente e inmediato, tan estrictamente contemporáneo, es legítimo preguntarse sobre su validez. ¿Existe una generación para el arte argentino de los ochenta? La misma periodización a través de décadas es discutible. ¿Quién traza esas líneas divisorias? ¿Cómo?

Sin embargo hay, por lo menos en la inmediatez de lo cercano, una cierta posibilidad de referirnos a una generación que en estos años aparece diferenciándose con bastante nitidez de la anterior. Artistas nacidos hacia finales de la década del cuarenta y durante la siguiente van a ejemplificar nuevas actitudes y modos de abordar el arte, alejándose de los planteos de la generación anterior, aunque a veces, en edad, las diferencias sean mínimas.

En primer término hay que señalar que estos artistas de los ochenta que comienzan a manifestarse hace sólo algo más de diez años lo hacen a partir de algunos referentes que provienen, también, del centralismo europeo. Se trata de la llamada transvanguardia italiana movilizada por el crítico Achille Bonito Oliva.

A partir de ese referente y de un par de visitas que el nombrado realizara a Buenos Aires desde 1980, se podrá observar un primer momento en que esta influencia actuará falsamente como una vanguardia. Palabras como transvanguardia, pintura salvaje o neoexpresionismo —tomado de los alemanes— o *postvanguardia* —con un sesgo más intelectual— se sumarán, en una fase meramente imitativa o epigonal.

Ya a fines de la década anterior, había grupos o enclaves que registraban fuertes influencias, aunque circunscriptas. Así, en Tucumán, en torno de los talleres de arte de su universidad y del pintor Ezequiel Linares (n. 1928) existió un grupo expresionista muy deudor de Bacon.

La pintura salvaje tuvo un peso raudo y efímero. Sirvió, también, para reivindicar a artistas o grupos locales a los que se consideraba precursores de la tendencia en el medio. Así ocurrió con el grupo de la nueva figuración ya mencionado (Deira, Noé, Macció, De la Vega). Todo esto rápidamente pasó. Quiso actuar como una vanguardia a destiempo, sin poder lograrlo ya que la época de las vanguardias había muerto en la etapa preconceptual.

Luego del huracán fueron apareciendo las características que habrían de prevalecer en esta generación. Sin saberes unificadores ni utopías convocantes, esos artistas no reconocen una estética que los defina ni un grupo determinado que los represente. Eclécticos, en constante migración y transformación, fuertemente individualistas, acentúan más bien las diferencias que las afinidades.

Fragmentarismo asumido, una concepción escenográfica del espacio —artificio y simulacro de por medio—, recuperación del pasado, citas, ironía, distancia, adopción del discurso deconstructivo, son algunos de sus aspectos característicos.

Para lograrlo, asistimos al más variado mestizaje de técnicas, medios, imágenes, y aun actitudes vitales y conceptuales. La ambigüedad, la contradicción, la artificiosidad, tras la distancia desdramatizada, es el resultado de esta retórica posmoderna.

Algunos nombres que ilustran el quehacer de esta generación obligan a mencionar en primer término a Guillermo Kuitca (n. 1961) —el más destacado en el exterior—, Ana Eckell (n. 1949), Eduardo Médici (n. 1949), Gustavo López Armentía (n. 1956), Fernando Fazzolari (n. 1949), Marino Santa María (n. 1949), Duilio Pierri (n. 1951), Alfredo Prior (n. 1952), etc.

También puede hablarse de la existencia de una corriente que se podría denominar *neo-arcaica*, que pretende abrevar en formas del arte precolombino desde una mirada actual y manteniendo algunas características posvanguardistas ya enunciadas. Así, Mario Vidal Lozano (n. 1957), Elizabeth Aro (n. 1962), Alejandro Corujeira (n. 1961), Antonia Guzmán (n. 1956), entre muchos otros.

Otras síntesis aparecen en artistas de esta misma generación, como ser, entre la geometría y el arte precolombino, lo ritual y lo sacro, cierto posminimalismo, un nuevo valor dado a lo ornamental, etc. Caminos muy diversos, explorados desde la individualidad en la mayoría de los casos, planteados más bien desde la relativización de los lenguajes, la inestabilidad ambigua de los signos, el carácter incierto de la imagen.

Todo está muy reciente como para extraer conclusiones definitivas. Valga entonces señalar esta dispersión de individualidades unidas por algunas actitudes comunes pero de abordaje y resolución personal, como una de las características más salientes de la generación de los ochenta.

Por otra parte, así como los artistas de las décadas anteriores, particularmente los de los años sesenta, se preocupaban por parecerse a los modelos que provenían de los países centrales y sumarse a ellos en una pretendida paridad universalista, los de esta generación de los ochenta actúan de manera contraria. Es decir, que privilegian las diferencias y su objetivo principal está más bien en acentuarlas y destacarlas.

Las individualidades

No es nuestro deseo caer en el señalado error de considerar el arte argentino desde generaciones, movimientos o tendencias. Al fin y al cabo, todo en ello es provisorio y cambiante, según la posición en que uno se coloque.

Lo que realmente queda en la Historia del Arte son las obras y el aporte auténticamente creador de cada artista. Por eso las perspectivas del tiempo son determinantes. Creer que caracterizamos el arte de nuestro país por citar a grupos o corrientes que se identificaron o destacaron en un momento determinado, puede ser una presunción parcial y a la vez excesiva.

Hay figuras, individualidades, que, en estos años, han seguido operando, creando sus obras con relativa independencia de grupos y tendencias, y hasta dentro de una cierta intemporalidad. Ellos son, tal vez, los que mejor establezcan una línea de creatividad del arte en la Argentina, por encima de las contingencias o a pesar de ellas.

Tal es el caso de Antonio Berni (1905-1981), cuya vasta obra está siempre asociada a diversas formas del realismo, con acentos que cambiaron a través de las épocas, pero centrada siempre en el hombre, en una mirada descarnada y profunda.

Otro ejemplo es Libero Badii (n. 1916), un gran escultor que en la última década se dedicó a pintar, con extrema originalidad, basándose en una imagen personal y a la vez americanista.

Hay que mencionar, también, a Alfredo Hlito (n. 1923), artista proveniente de las corrientes neoconcretas, que ha desarrollado una obra original, basada en estructuras arcaizantes. El escultor Alberto Heredia (n. 1923) es otra figura singular por una obra cargada de fuertes significaciones.

Otro escultor de la misma generación, Enio Iommi (n. 1926), opera con recursos muy diversos, incluyendo adoquines, alambres y materiales de de-



Pablo Suárez: «Para empedrar el camino al cielo», 1992. Detalle instalación.

secho. Gyula Kósice (n. 1924) trabaja con el agua, la luz y el movimiento, y continúa realizando grandes obras.

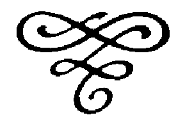
En la suma de individualidades hay que añadir a Víctor Magariños (n. 1924) con una pintura muy cerebral, con resabios neoconcretos y desarrollos espaciales muy particulares. Así habría que añadir a Carlos Alonso (n. 1929), un dibujante excepcional y un pintor lleno de matices; a Marcelo Bonevardi (n. 1928), realizador de pinturas-construcciones de notable ejecución y poderosa imagen; a Antonio Seguí (n. 1935), con una pintura narrativa, llena de ironía y humor, que aborda temáticas diversas y actuales; a Blas Castagna (n. 1935), que utiliza materiales y fragmentos de desecho natural e industrial y los resignifica; a Adolfo Nigro (n. 1942), que recoge la tradición del taller de Torres García desde una recomposición original, que es un verdadero lenguaje creador; a Hernán Dompé (n. 1945), un escultor de excepcional creatividad por los materiales que emplea y las imágenes que logra; a Jorge Diciervo (n. 1947), cuya pintura emblemática, a partir de formas por él creadas, tiene una fuerte iconicidad.

Todos ellos conforman un panorama creativo y actual del arte argentino. Desde la diversidad más amplia, sin agotar los medios expresivos, sino ampliándolos. Sin caer en dogmatismos ni en absolutismos ideológicos. Tan diversos, como lo somos los argentinos. Hace menos de un siglo, en 1915, Buenos Aires había quintuplicado en veinte años su población, y los extran-

jeros seguían siendo mayoría sobre los nativos. ¿Cómo podemos esperar de nuestro arte otra cosa que no sea esta gran variedad de aperturas, este constante ensayo sobre el mestizaje y la diversidad?

Pareciera que el complejo de inferioridad ya es cosa del pasado. Hay un arte de los argentinos. Hay un arte que responde a la realidad actual y no a ficciones o artificios. La sociedad argentina aún no se ha percatado de ello, a pesar del espacio público que el arte ocupa. Pero éste es un fenómeno más complejo, que escapa a esta mirada sobre nuestro arte. Forma parte de un tema característico del arte contemporáneo: el abismo existente entre la obra actual y el público. La acción que se entabla entre autor y receptor, y la pregunta final acerca de quién da verdaderamente sentido a la obra.

Fermín Fèvre



Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima

Si Mommsen, explicando sus tomas de posiciones como historiador de Roma decía: «Los que como yo han vivido momentos históricos empiezan a ver que la historia no se escribe ni se hace sin odio o amor», mal puede uno memorizar lo vivido en momentos también históricos sin carga emotiva y con imparcialidad. Por ello, reflexionar sobre lo experimentado como uno de los protagonistas de las artes plásticas de mi país en los últimos treinta años en el cuadro general de un análisis de su cultura entre las sucesivas dictaduras y los sucesivos intentos de democracia, es un desafío difícil para mí. Ante todo, porque justamente para no tener que vivir bajo la peor de esas dictaduras me ausenté once años durante ese período y porque, por razones de becas, había vivido antes cuatro también afuera. Por otra parte, aunque me propusieron esta tarea por ser un actor y no un espectador de tales años, siendo que no puedo superar una «subjetividad-objetivada». Pero trataré de acercarme, al menos, a una «objetividad-subjetivada» y apelar a la memoria de otros para suplir mis carencias. Además, sé que por un defecto muy nuestro, no ya de los argentinos sino de los porteños, tendemos a vivir nuestros procesos como si fuesen de todo el país. Pero, al fin y al cabo, así se originó nuestro destino como nación. Y esto que cuento aconteció, ante todo, en Buenos Aires.

Este artículo no es un panorama del arte de ese período, sino una explicación de las fuerzas que gravitaron en su dinámica. Esto me hace extenderme con preferencia en la década del 60, no porque por razones generacionales sea mía, sino porque en ellos comienza una nueva dinámica. No puedo dejar de dar nombres y, al mismo tiempo, evitaré dar muchos. Como creo que lo más importante es entender ese proceso, cuando tenga que dar listas prefiero hacerlo en notas fuera de texto.

1959-1962: El antiformalismo se enuncia

El primer quinquenio de los años sesenta se caracteriza por la enunciación de una conciencia estética antiformalista, que no es lo mismo que informalista, aunque con este último nombre irrumpió en 1959. Esta conciencia fue extremándose a partir de 1962, lo que hace que se divida este quinquenio en dos partes. Como no se dio como consecuencia de otras manifestaciones artísticas del país sino como reacción polémica, las condiciones históricas hay que buscarlas en el campo sociopolítico. Son años en los cuales la cultura argentina comienza a autocuestionarse y proyectarse —aunque polemizando— hacia el futuro con un optimismo crítico que no volvió a repetirse. Con particular intensidad esto se vivió en las artes plásticas. En este primer quinquenio de los 60 se formula de manera explícita o implícita todo lo que luego se desarrollaría.

1959: Un año antes se había vuelto al sistema constitucional interrumpido en 1955 cuando una rebelión militar derrocó a un presidente que era un mito popular viviente. Pero este golpe retomaba una tradición militar argentina iniciada en 1930 y reiterada en 1943; oportunidad esta última que había servido de punto de partida político al presidente que ahora se volteaba. En 1959, para una generación nueva todavía estaba fresca en la memoria, y para muchos aún como un presente, el golpe fallido de junio de 1955 con su bombardeo sobre civiles indefensos en Plaza de Mayo y la posterior reacción «oficial» que involucraba incendios de iglesias y del aristocrático Jockey Club; como también los fusilamientos que desencadenó una reacción militar contra el gobierno de la «Revolución Libertadora» en junio de 1956. La nueva generación, aun la de extracción antiperonista —los de clase media con pretensiones intelectuales lo éramos por lo general— deseaba en su mayoría retornar a la democracia y consideraba que dando la espalda a la voluntad popular era imposible lograrlo. Por ello, muchos que cuatro años antes habían aplaudido la caída de Perón apoyaron en 1958 a Frondizi, quien fue elegido por los decisivos votos peronistas. El ejército se había retirado del gobierno pero mantenía un control estricto sobre lo que era según su criterio, democrático o no, y todo lo que tenía que ver con el «tirano prófugo» no lo era. Justamente, el caso de Frondizi que había recibido sus votos. Y los grandes partidos democráticos compartían esta visión. La Constitución nadie la respetaba, pero en nombre de ella la violaban. Los formalismos sólo servían para los discursos. Además, ese año había comenzado con el triunfo de la revolución cubana que fue mirada por todos como algo insólito que se había hecho posible. Por otra parte, Frondizi justificaba todas sus contradicciones respecto al programa de su campaña con una palabra clave: «Desarrollo». Pero se había vuelto

al sistema electoral y la apertura a un futuro mejor —sea el desarrollista o revolucionario— era determinante en un estado de ánimo polémico pero optimista. El enfrentamiento contra los valores de nuestros mayores. Ser moderno para nosotros era estar abierto hacia el futuro pero también atentos a la red de enormes contradicciones existentes, aunque nos olvidábamos de las nuestras propias como, por ejemplo, querer tener éxito con la gente a cuyo gusto agredíamos.

Si Marshall Berman señala que «ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones», la Argentina constituía un ejemplo de modernidad. Y en esto no ha cambiado. Pero debe entenderse esta afirmación, sobre todo en nuestra sociedad, a la luz de otra del mismo autor. Luego de señalar al doctor Fausto de Goethe como «portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada», y por ello «desgarrado entre la vida interior y exterior» sostiene: «Pero su resonancia es más significativa en los países política y económicamente subdesarrollados». Agrega más adelante: «En el siglo XX los intelectuales del Tercer Mundo portadores de unas culturas de vanguardia en unas sociedades atrasadas han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad». Debido a que nuestra sociedad es particularmente paradójica por vivirse a sí misma «en vías de desarrollo», en especial en ese período, si bien nuestra modernidad no resplandecía, estallaba de ganas. Para lo cual era fundamental desafiar al mundo exterior. Nuestra generación era moderna por vanguardista y vanguardista por antiformalista. Se oponía a lo que, según el crítico más lúcido de ese momento, Aldo Pellegrini, era la característica de nuestra clase dominante: la obsesión del buen gusto. «La sociedad argentina ha estado dominada económica y culturalmente por una clase terrateniente y ganadera que carece de una verdadera tradición cultural, pero que tiene apetencia de estar a la altura de los medios culturales europeos. Esta clase basa su condición de vida y su consumo cultural en la obsesión del buen gusto y a ella supedita todos los otros valores. Es necesario aclarar que buen gusto significa para ella simplemente lo atildado, correcto y mesurado y nada tiene que ver ni con lo exquisito ni con lo refinado. Estos últimos conceptos, lo mismo que la originalidad, exceden los límites del buen gusto». Es sintomático que la primera sociedad con fines artísticos que se organiza en la Argentina en 1815 a instancias del presidente Rivadavia, se llama «Sociedad del Buen Gusto». Por esto, desafiar los valores estéticos de esa clase no dejaba de tener para nosotros una connotación política (cosa que se hace clara a fin de la década del 60). A una sociedad de apariencias había que desnudarla de esa apariencia.

En ese momento sólo quedaban de las vanguardias que se habían dado anteriormente en el país, reflejos amanerados de sus planteos. De la van-

guardia que se inició en 1924 quedaba, por la obra de sus miembros o por la de otros que los continuaron, una pintura (muchas veces de pauta poscubista) moderada, sensible y figurativa. Tal vez la única excepción era Juan del Prete que había pasado a una abstracción *action-painting* vigorosa. De la segunda vanguardia, la del 45, que originó varios movimientos de «arte concreto-invención» y el muy particular «Arte Madí» —que se adelantó con las obras de Kosice, Rothflus y Arden Quin (estos dos últimos uruguayos) 20 años a los planteos del *shape-canvas* norteamericano— dado que muchos de ellos se habían ido en los años 60, restaba una versión años 50 de geometría sensible, mensurada y muy pulcramente hecha (Fernández Muro, Sarah Grillo y Miguel Ocampo) pero de indudable calidad. Mientras muchos artistas de nuestra generación de origen geométrico habían partido hacia París —donde inician la *Recherche Visuelle*, variante del arte cinético, convirtiéndose en sus máximos exponentes—, Alberto Greco se instalaba en Buenos Aires, luego de haber vivido en Francia y en Brasil, trayendo mucho más que la influencia del movimiento informalista: su propio espíritu insolente y desafiador de solemnidades. Años después escribió: «Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor, aquello que no soporta ser visto dos veces». Se refería a la moda informalista que aconteció como consecuencia. Pero es cierto como ha dicho otro de los integrantes del grupo, Barilari, que el informalismo «rompió un techo». Es la primera manifestación de un antiformalismo que luego va mucho más lejos. Abrió la posibilidad en nuestro ambiente del desparpajo en el arte proponiendo criterios de valor totalmente diferentes a los predominantes. Tal vez actuaba como un profesor de estética señalando «hasta esto puede ser arte» o «miren un trapo de piso o una mancha de humedad de otra manera, no como son sino estéticamente». Pero, a su vez, su estética era antiestética. Paradoja.

El informalismo tuvo dos antecedentes. En 1957 un grupo de estudiantes y jóvenes artistas realizan una exposición titulada «Qué cosa es el coso», con un espíritu muy tardíamente dadá y lo hacen más en broma que como consecuencia de una posición, ya que ninguno de ellos mantuvo esa actitud en su obra posterior. En 1958 bajo la dirección del escritor Julio Llinás se realizó una exposición del grupo «Boa», que constituía una variante del movimiento neosurrealista *Phases*, liderado en París por Edouard Jaeguer. Este grupo se inscribía en el automatismo gestual el cual de por sí se encontraba próximo al informalismo, lo suficiente para querer entre sí tomar distancia. Mucho más refinados, estaban lejos de todo antiformalismo.

En 1959 surge también otro grupo cuestionador pero bajo la perspectiva político-social, el grupo «Espartaco», siguiendo el ejemplo de los muralis-

tas mexicanos y de Portinari y Gromaire. Proveniente del troskismo, su postura estética era opuesta al realismo socialista. Concibiendo al arte como una acción política, trataba de utilizar, como decían, «los nuevos caminos que se van abriendo en el panorama artístico mundial».

Fue éste un ejemplo de muchos grupos y de largas charlas en los bares *Moderno* y *Chambery*. Todo bullía. Rafael Squirru fundó entonces el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, apoyando a «informalistas, espartaquistas y a algunos geométricos».

Ese mismo año 1959, Rómulo Macció y yo realizamos exposiciones con un espíritu neofigurativo. Partiendo él de lo gestual y yo de la mancha informal, planteábamos, cada uno por su parte, la inclusión de la figura como una libertad más, en un medio donde abstractos y figurativos se odiaban como Montescos y Capuletos. Esa primera exposición mía inicia mi amistad con Macció, Greco y Jorge de la Vega, con los que al año siguiente comparto taller. Allí nace la idea de hacer un movimiento que utilizando todas las libertades de la pintura que nos era contemporánea, particularmente la de planteos vitalistas, se refiriese al hombre, protagonista de esa vitalidad. Así, en 1961, Macció, de la Vega, Ernesto Deira y yo organizamos con el nombre de «Otra Figuración» una muestra que enuncia grupalmente esta postura. Yo ya había realizado con ese espíritu cuatro exposiciones, la última en ese mismo año titulada *Serie Federal* donde desarrollé un tema (pintura temática, en esa época era un desafío para la vanguardia) de la historia argentina: las luchas sangrientas del siglo pasado. El éxito, tanto de la exposición grupal como de mi individual, me hizo sospechar de que estábamos constituyendo una nueva versión del buen gusto. Comencé a sentir que, al igual que el informalismo, mi pintura, por su predominio monocromático y atmosférico, creaba un clima armoniosamente unificado, totalmente anacrónico con un mundo de tensiones y contradicciones. Así, conversando con de la Vega, y luego con Macció y Deira, con quienes viví en París unos diez meses, se fue elaborando nuestra segunda etapa, la que llevó a decir a Agnès de Maistre, autora de una monografía sobre nuestro grupo: «Es la figuración que desarrollan en 1963 y 1964, la que marca su contribución verdaderamente original a la historia del arte». ¡Ojalá fuese cierto!, pero en todo caso, como nos suele suceder a los argentinos, el mundo no se enteró. Lo cierto es que nuestro cambio se elaboró y se enunció en 1962 pero en el 63 maduramos la posición. De la Vega primero desborda el rectángulo para luego integrar la figura desbordada nuevamente en el rectángulo. Pero cuando regresa en forma de tela amontonada sobre tela bien tensa se configura la imagen de una manera totalmente distinta, lista para desarrollar sus «anamorfismos». Yo vuelco en las obras mis teorías de «cuadro dividido», «visión quebrada» y «asunción del caos». Deira y Macció

plantean una pintura de gran soltura e impacto: el primero, acentuando lo lineal y el segundo, la construcción tensionada.

1962-1965: Introducción al desmadre

Al regresar en 1962, nos conseguimos un taller para trabajar juntos y realizamos en el templo de la pintura exquisita —la Galería Bonino— dos exposiciones consecutivas con un espíritu totalmente ruptural, incluso con lo que hasta ese momento se entendía como vanguardia. El antiformalismo se desprende de sus prejuicios. Era una manera de decir en nuestro mundo: «Donde todo está roto, todo vale». El sujeto ya no era el hombre caotizado sino el caos mismo; cuestión que sobrepasaba, sin dejarla de costado, a la figuración como problemática. Según Agnès de Maistre, no aceptábamos la lógica analítica e histórica de la modernidad. Tal vez por esto, en los años «posmodernos» de los ochenta, comienza un rescate de nuestra posición de entonces. En esta exposición, la mayor parte de quienes se habían acercado a nosotros con motivo de la «Otra figuración» ahora se alejaban. «Los argentinos no entienden esta violencia —dice la autora antes citada—. Ven en ella una influencia de la pintura europea, donde hubo una guerra. Pero para ellos, sin lugar a dudas, es la situación de la Argentina, en golpe de Estado permanente la que resulta dramática. El gobierno de Frondizi acaba de caer. Dentro del ejército se enfrentan los Azules y Colorados». Justamente, esta división de nuestro ejército, manifestada con tanques en la calle en vísperas de que llegáramos, motivó que poco antes de las muestras de Bonino expusiéramos en la galería más abierta a los jóvenes —Lirolay, dirigida por la pintora geométrica y crítica de arte francesa, Germaine Delbecq— una serie de dibujos sobre ese acontecimiento titulada «Esto». En ese momento manifesté a un periódico: «Ahora presenciamos el enfrentamiento de dos Argentinas. Son dos trenes que van por la misma vía. Tienen que chocar. Los episodios militares no son otra cosa que la distribución de fuerzas para el momento del choque. La caída de Frondizi fue la caída del país, no por lo que él significaba personalmente sino porque era nuestra última posibilidad institucional. La Argentina no estaba ahora en su hora cero, está mucho más atrás. Estamos en el tercer día de la creación, tenemos que comenzar de vuelta».

Lo cierto es que para Aldo Pellegrini esta exposición nuestra era un real punto de partida, ya que escribió que el «fenómeno central» está marcado por la aparición hacia 1962 de una nueva figuración. Ellos han roto con todos los prejuicios que ataban al artista argentino, el del buen gusto, el del rigor, aún el de la pintura como actitud gestual y antes que nada con

la misión sagrada del arte que se presta a toda clase de manifestaciones... En ellos se combinan elementos plásticos tomados del informalismo, de la pintura gestual, del pop-art, de la figuración y hasta de la pintura geométrica.

Por esto Agnès de Maistre habla de «figuración ecléctica».

En ocasión de las muestras en la Galería Bonino, Jorge Romero Brest, director entonces del Museo Nacional de Bellas Artes nos invita a exponer allí al año siguiente, lo cual era paradójico, porque cuando casi todos nos habían aplaudido, él nos había criticado y ahora, cuando nuestros sostenedores nos habían abandonado, él nos hacía esta invitación tan importante. El que fue sin duda el mejor director que tuvo ese museo hasta ahora, se caracterizaba (como después lo acentuó en el Instituto Di Tella), en institucionalizar lo rebelde para luego por esa misma razón dejarlo caer. Pero lo cierto es que, con esa exposición, se termina de definir el período. Tal vez por esto, Elba Pérez dice: «La fractura antiformalista producida debe considerarse fundamental para el desarrollo de un arte que aspire legítimamente a considerarse argentino».

Pero lo cierto es que entre nuestra partida en septiembre de 1961 y la apertura del Instituto Di Tella en la calle Florida, con la presentación de los Premios Nacional e Internacional 1963 se habían sucedido muchas exposiciones que jalonaron este proceso:

1) En 1961 Kenneth Kemble, dando un segundo paso en la actitud del informalismo a cuyo movimiento perteneció, había organizado una exposición titulada *Arte Destructivo*, la cual según Pellegrini «rompía con ciertos conceptos de la vanguardia que tendían a fosilizarse». Premonitoriamente, Kemble escribe en el catálogo: «El hombre deriva emociones intensas de las actividades constructivas. También existe en él lo opuesto, deriva emociones de la destrucción, del romper, quemar, descomponer, y de la contemplación de tales actividades».

2) Alberto Greco, quien no había querido participar en *Otra Figuración*, porque consideraba el uso de la figura como un paso atrás, había, sin embargo, realizado a fines de 1961 su muestra *Las Monjas* donde con manchas aludía a figuras. En una obra, *La monja asesinada*, esa alusión la hace con una vieja y sucia camisa suya. Luego parte a París donde en una exposición de arte argentino expone ratones blancos en una caja negra. Es el comienzo del «arte vivo» o del «vivo dito». En 1962 se va a Roma y allí lanza el *Manifiesto Dito dell'Arte Vivo:* «El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. El arte vivo busca el objeto pero lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte». Es así que una señora que salía del mercado se veía rodeada por Greco trazando con tiza en el piso un círculo, donde él firmaba «la obra de arte». Realiza allí también con otros un *happening*

llamado *Cristo 63* que produjo tal escándalo que tuvo que abandonar Italia en 48 horas. Se va a España y allí continúa con una serie de dibujos-escritura verdaderamente extraordinarios que había comenzado en París. Aún estando afuera, la leyenda de lo que hacía siempre llegaba a Buenos Aires.

3) Antonio Berni, gran maestro del realismo social, de 57 años en ese momento, expone a fines de 1961 su serie *Juanito Laguna*, en la cual nos dio una gran lección de aprovechamiento ecléctico, ya que utilizando latas acanaladas (del tipo de las que ya había expuesto Kemble en sus obras) o climas fantasmagóricos propios de la nueva figuración, había hecho grandes cuadros sobre el tema de las villas miserias. Justamente, en estas poblaciones, la utilización del deshecho urbano es esencial para hacerse una casa. Este material es el que usó Berni para presentar la forma de vida de los migrantes del campo a la ciudad y los residuos del desarrollo industrial. Esta exposición, fue y lo es aún ahora, uno de los hitos de la pintura argentina. Continuó esta línea con la serie *Ramona Montiel.*

4) Luis Wells y Rubén Santantonín expusieron en la Galería Lirolay *Collages y Cosas*, también a fines de 1961. En la oportunidad, Santantonín escribió para el catálogo: «No pretendo unir pintura con escultura... Creo que hago cosas». Kemble, que también hacía crítica y que en su obra se encontraba próximo a este planteo ya que él también hacía *collages*, lo definía como «relieves pintados» y destacaba que si bien estaban hechos por el hombre, esas cosas participaban de la naturaleza biológica. Justamente en ese mismo año Emilio Renart estaba trabajando en sus *Bio-cosmos*, que expone al año siguiente. Consistían en relieves que se proyectaban en una escultura. La tendencia a hacer objetos o cosas se va desarrollando. Marta Minujin expone sus colchones pintados.

5) Antonio Seguí, pintor cordobés que luego de una estadía en México apareció en Buenos Aires en 1960 con una pintura abstracta, tonal y muy construida, pero con mucha materia (único punto de contacto con los informalistas) y quien, a pesar de ello, fue invitado por nosotros a participar en *Otra Figuración* por su habilidad caricaturesca que ejercía marginalmente —rechazando la idea por sentirse abstracto— había, sin embargo, realizado en Lirolay una exposición a fines de 1962 que lo colocó próximo a nosotros. Medio en broma, medio en serio, y como una experiencia paralela a su obra abstracta, había presentado en función de fotos viejas pintadas encima una serie titulada *Felicitas Naón.* A fines del 63 va a Francia y el éxito que había tenido con esa serie lo continúa allá en la Bienal de la Joven Pintura. Allí se quedó porque como él dice «prefirió ser latinoamericano en París a cordobés en Buenos Aires». Otros artistas que habían rechazado nuestra invitación a *Otra Figuración*, como Miguel Dávila y Jor-



La calle, el corazón, la lluvia, aguafuerte de Aída Carballo

ge Demirijián —estos por sentirse figurativos— comenzaron, también por entonces, a acercarse a nuestro planteamiento.

6) Alberto Heredia, un escultor de origen constructivista, expuso en 1963 en Lirolay una serie comenzada en París dos años antes, de cajas de queso Camembert. Adentro guardaban un compacto mundo de putrefacción, utilizando, entre otras cosas, muñequitos. Aldo Paparella, otro escultor mayor que nosotros, pautaba ese proceso con construcciones informales —valga la paradoja— con chapas, cartones y trapos enyesados y maderas.

En el momento en el que el Instituto Di Tella abre sus puertas en la calle Florida, con los Premios Internacional y Nacional 1963, ya todo el antiformalismo estaba formulado. Estos premios correspondían a dos concursos distintos: en el Internacional estaban invitados, además de artistas de vanguardia de Europa y Estados Unidos, los argentinos previamente ganadores de ese premio, y para el Premio Nacional los participantes eran artistas especialmente invitados. El primero de los concursos lo ganó Macció, el segundo, yo. Este último consistía en una beca. Yo elijo como lugar de destino Nueva York. La causa de esta elección es la sorpresa que tuve cuando, después de oír tanto suspirar por París, ver que allí los artistas soñaban con Nueva York. En esta ciudad comienzo a extremar mi posición en favor de «una asunción del caos» y a hablar del «caos como estructura» y a realizar «obras-instalaciones» con bastidores cruzados que continuaban por el piso, apareciendo en el medio de esos entrecruzamientos, en telas sueltas o tensadas y siluetas recortadas con imágenes figurativas distintas: un muestrario caótico de alienaciones. A la primera obra grande que hice con ese ánimo la llamé significativamente *Introducción al desmadre*. Una característica de los años sesenta era que sus artistas no estaban centrados en el problema de la durabilidad de una obra, como tampoco de su venta. La aventura creadora era lo que se privilegiaba inicialmente. Luego, en la época del Di Tella, tal vez fuese lo novedoso. Es así que muchas retrospectivas como la de Santantonín o Renart ahora son tareas casi ímprobas, por el deterioro que las pocas obras que de ellos quedaban han sufrido, tanto por ser de cartón o de lana de vidrio, muchas veces hay que rehacerlas. En una encuesta de fines de la década encomendada por el Di Tella, Marta Slemenson y Germán Kratochwill concluyen: «No se cree en la posible venta de la obra... ¿Por qué renunciar entonces a obras de gran tamaño que son armadas en el salón de exposición y desarmadas al ser retiradas?». Es cierto: el gigantismo y la complejidad eran también otras características. El uso de materiales perecederos era una posibilidad. El costo de la obra debía ser el menor, antes del Di Tella; ahora, ya no importaba: se solicitaba a éste su colaboración.

En mi libro *Antiestética* (llamado así porque allí hablo de la estética creativa en la lucha contra la estética establecida) que se publicó en 1965 a mi regreso de Nueva York, me referí a este tema diciendo cosas como estas: «El quehacer es mucho más que la obra, si ésta importa es porque nos habla del quehacer... La obra es a la creación lo que la huella es a la acción de caminar. La obra pertenece a la creación. La creación es un viaje. La obra no es el punto de llegada, en ella no termina el viaje... Hay que terminar con el mito de la obra de arte». La otra idea central de la *Antiestética* era «la asunción del caos como una realidad de hoy» y postulaba entender el caos como estructura, posible como un hoy y un aquí. A mi regreso de Nueva York, Hugo Parpagnoli, uno de los más fervientes sostenedores de las experiencias de vanguardia, aceptó mi propuesta de hacer en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que él dirigía entonces, una muestra donde, además de mis complejas yuxtaposiciones de fragmentos, presenté, con otros, una gran instalación caótica donde nuestras obras se cruzaban. En el prólogo decía: «Creo ante todo en el arte como experiencia. Es esto lo que ha llevado a estos artistas a aceptarme la propuesta. La mayoría lo han hecho con tal espontaneidad que aunque la aventura es inédita ya estaba supuesta como posibilidad por todos.»

Se trataba de una estética de la yuxtaposición, sólo concebible en esta parte de nuestro continente.

En ese mismo año, hacemos Deira, Macció, de la Vega y yo nuestra última exposición grupal. Salvo Macció que desde Europa mandó cuadros, los tres restantes habíamos hecho instalaciones. En esa época la palabra «instalaciones» no existía, pero las hacíamos. Al poco tiempo, Deira y de la Vega parten a la Cornell University como profesores visitantes y yo vuelvo a Nueva York con la beca Guggenheim. En enero de 1966 hago en Nueva York mi última exposición de pinturas o, si se quiere, de instalaciones pictóricas. Por ser intransportables, inguardables y, naturalmente, también invendibles, y porque sentía que todas las partes que quería oponer al final estaban unidas por mi carga expresionista, dejé de pintar para buscar un camino ambiental que reflejara objetivamente ese caos por medio de espejos planocóncavos. Una vez investigada esta posibilidad, cara y limitada, también la abandoné en 1968.

1965-1967: Un templo para el desparpajo

Desde 1964 se va preparando un nuevo cambio. El centro del escenario no lo ocupan más los artistas que con sus cuestionamientos irrumpieron en él como elefantes en la cristalería, sino un elegante instituto en el mejor

lugar de la ciudad, un crítico —Romero Brest— que dirige la parte de artes visuales del mismo, y los ártistas que él decidía según este criterio: «Cuando los mejores se estereotipan, los dejo y paso a otros; así voy armando el tendal incluso de los que defendí». Marta Traba comentó esta actitud suya de esta manera: «El artista no puede todos los años inventar una cosa nueva y el Di Tella todos los años estaba en una cosa nueva y eso destruye la continuidad de una forma artística... El Di Tella inventó una estética del deterioro. Se consume una cosa y después tienes que cambiarlo». En 1964 el Premio Nacional Di Tella lo gana Marta Minujin con colchones pintados y, al año siguiente, presenta *La Menesunda* junto con Santantonín y Pablo Suárez. Fue la primera ambientación —o sea una obra que envuelve al espectador— presentada aquí. La génesis de ella se remonta a 1962 cuando Minujin, Santantonín, Wells, Renart, Kemble y Graciela Martínez —bailarina que, escondida en una malla, convertía su cuerpo en una escultura danzante— comienzan a concebir un objeto que pudiera recorrerse internamente. Renart propone una proyección interior de un *Bio-cosmos*, como los que venía realizando. No fue aceptado su proyecto porque no dejaba de ser una propuesta individual. *La Menesunda*, concebida por los tres ya mencionados, concreta esa idea, gracias a la inversión del Instituto. Suárez recuerda: «*La Menesunda* pretendía ser un recorrido de sensaciones que tenían que tener una imagen clara y definida del momento, de lo no permanente, de lo transitorio ligado a ciertas cosas cotidianas. Desde un salón donde se hacían las manos hasta un viaje en colectivo (había gente que había filmado lo que se ve de un colectivo con frenadas y todo). Todo esto con un sistema de pisos móviles. Lo empezamos hacer Marta Minujin, Santantonín y yo. Marta tuvo el bebé y yo gané una beca y el que lo llevó a cabo hasta el fin fue Rubén Santantonín. Pero ayudó a muchísima gente: David Lamelas, Mario Gurfein, Jacoby, etc.». Compárese este relato con el que en el libro *El Di Tella* hace John King: «...otro escándalo fue causado por *La Menesunda*, un *environment* creado por Marta Minujin, con la ayuda de Santantonín, David Lamelas y Leopoldo Maler». Esta versión es la que trascendió, y la que dio motivo a la siguiente sincretización: Años 60 = Di Tella = Romero Brest = *La Menesunda* = Marta Minujin = Escándalo.

Entretanto, los protagonistas del primer quinquenio de la década del 60 en su mayoría se habían ido. Mario Pucciarelli, uno de los puntales de nuestro informalismo, partió después de ganar el Premio Di Tella 1960 (que fue el primero y que se hizo, como el de los dos años subsiguientes, en el Museo de Bellas Artes) a Roma donde aún vive. Seguí y Macció a París. Fernando Maza, otro de los informalistas de la primera hora, Deira y yo a Nueva York, ciudad en la que residía desde hacía un tiempo un importante artista constructivo de origen cordobés, Marcelo Bonevardi. Wells en



1966 parte a Londres y Nueva York, Greco después de estar en París, Roma, Madrid, brevemente en Nueva York, termina suicidándose en octubre de 1965. Un ciclo se había cumplido. Santantonín, amargado por la falta de reconocimiento en *La Menesunda*, destruye toda su obra y muere, luego de un infarto, en 1969. Todo esto me lleva a sostener que en realidad no hubo una generación del sesenta, sino dos: la del sesenta propiamente dicha y la del sesenta y cinco, o ditelliana. La primera es verdaderamente antiformalista. La segunda institucional aunque sea del desparpajo.

Aparte de Marta Minujin, los artistas llamados aquí «Pop», y que marcaron el Premio Nacional Di Tella 1966, son los que, por lo general, se identifican con el instituto. Estos son: Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, Carlos Squirru, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias y Susana Salgado, ganadora esta última de ese premio. Todos ellos, salvo Giménez, pasaron al campo de la moda y Rodríguez Arias, al teatro, dirigiendo luego en París el exitoso grupo IFT, compuesto en su mayor parte por argentinos que se iniciaron actuando en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto (cuyo director era Roberto Villanueva), que fue después del de Artes Visuales el más activo de los centros Di Tella. Por ello, este instituto inició la actividad interdisciplinaria.

Uno de los espectáculos más notables del Di Tella lo hizo un arquitecto cordobés, Jorge Bonino, que por medio de un monólogo llamado *Bonino aclara ciertas dudas* en un paralenguaje, que sólo conservaba de las lenguas comunes algunas raíces, llegaba a comunicarse disparatada y extraordinariamente con la gente. Fue también un agudo observador de ese Buenos Aires de la época del Di Tella. Se preguntaba: «¿Cómo va haber vanguardia en un país donde nadie quiere estar fuera de la sociedad? No hay nada más absurdo que hablar de la vanguardia del Di Tella, que es el lugar donde todo se vuelve institucional». El antiformalismo había dejado lugar al *vedettismo*. El ejemplo más claro era el cartel que en una esquina de la calle Florida apareció un día. Enorme, con los rostros de Puzzovio, Squirru y Giménez, acompañados de la leyenda «¿Por qué somos tan geniales?».

Pero también es cierto que el Di Tella cumplía varias funciones. Una era la de ser difusor (exposiciones de artistas internacionales conocidos); la otra informativa, al convocar en los premios internacionales a las figuras europeas y norteamericanas más destacadas de la vanguardia; y, naturalmente, la experimental, que era la que más escándalo hacía. Pero había otra más o tan importante como esta última, la valorativa. En este sentido, en un país donde en las artes plásticas no se suele establecer propios criterios de valor, las exposiciones individuales de Macció, de la Vega, Pollesello, Aizenberg, Le Parc y Líbero Badii, como así también la de arte surrealista argentino organizada por Pellegrini, ponían digno marco institucional a la

obra de ellos. Le Parc, principal figura de la *Recherche Visuelle*, propulsor de un arte lúdico y de participación, ganador del Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1966 (distinción que sólo Berni, en 1962, había obtenido entre los artistas argentinos, pero este último en la rama del grabado) realizó la exposición que más numeroso público trajo al Di Tella, Rogelio Polleselo, un artista de lo que se llama «geometría sensible», en ese momento exponía también juegos visuales con materiales plásticos.

Respecto al uso de nuevos materiales, Néstor García Canclini sostiene: «No podremos entender cabalmente las innovaciones estéticas de la década del 60 en la Argentina ni en América Latina, mientras no consideremos —además de los cambios en la representación de la sociedad— que las transformaciones fueron inducidas por las empresas que introdujeron los nuevos materiales. La primera señal en esta dirección fue el concurso organizado en septiembre de 1966 por la Cámara Argentina de Industria Plástica para que 55 artistas aprendieran a manipular el plástico... Un síntoma destacado de este proceso fue la muestra «Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones», organizada por la Unión Industrial Argentina en 1968, que tuvo como escenario el Museo Nacional de Bellas Artes y fue una de las más representativas efectuadas en Buenos Aires, tanto por la amplitud y variedad de tendencias artísticas incluidas como por la calidad de los participantes». Pero, si la primera señal data de 1966, mal puede involucrarse a la primera vanguardia de los 60, aquella que utilizaba cartones, trapos de piso, latas de deshecho o los mismos materiales pictóricos como telas y bastidores pero libremente empleados. O sea que aquí, García Canclini está hablando de la generación ditelliana, la del 65. Si bien la última exposición que menciona involucra un espectro más amplio de artistas, también es cierto que una costumbre de nuestro ambiente artístico es, frente a una propuesta, «hacer los deberes». Lo importante es sacar conclusiones en función de aquellos que centran su obra en estos nuevos materiales. Y es de destacar también que la mayoría de los artistas argentinos que los utilizaron principalmente, como Le Parc, lo hicieron en el extranjero.

En Di Tella también se realizaron algunos *happenings*, entre ellos uno de Marta Minujin, pero se hablaba de esta moda mucho más de lo que se entendía. Por esto, el más original es el que, al no realizarse, pero sí comunicarse en los medios hasta con fotografías, dejó al desnudo el esnobismo en torno. Fue una concepción de Eduardo Costa, Raúl Escary y Roberto Jacoby. El secreto de muchas obras del Di Tella es que Romero Brest daba su o.k. a meros proyectos y hacía que el Instituto los financiara. Así Marta Minujin después de *La Menesunda* hizo *El Batacazo* e *Importación-Exportación*. En 1967 muchos de los invitados a un futuro Premio Di Tella sugieren a Romero que elimine los premios y que el dinero se utilice para



el financiamiento de obras. Así nacen *Experiencias visuales 1967 y 1968* en las cuales no se otorgan más premios. La razón también es otra: el sueño desarrollista que aún continuaba, pese a los años que Frondizi ya no estaba en el poder, comenzaba a enfrentarse con la realidad. El Premio Internacional ya era muy costoso sobrellevarlo y se otorga por última vez ese año. Este es el principio del fin del Instituto. Sin embargo, Romero Brest hablaba en el catálogo de «un desarrollo de la economía apenas incipiente pero inexorable». En un nivel nacional, por el contrario, el proyecto de desarrollo de firmas como Siam (de Di Tella), estaba en franca decadencia. Las *Experiencias 67* seguían, en términos generales, las pautas de las estructuras primarias y del arte conceptual. Lo único que tenían en común con el Premio del año anterior era que predominaba la actitud mimética. Pero a cambio de modas arriba, había cambio de modas abajo.

En cambio, *Experiencias 68* da lugar a otra actitud, que no dejaba, tampoco, de ser un reflejo, ya que ese año es el de la sublevación estudiantil en París en el mes de mayo y, poco después, en las universidades norteamericanas, con sus consecuentes planteamientos artísticos marginales. Pero también, es cierto, que un nuevo intento de democracia había fallado. El general Onganía había volteado al presidente Illía, elegido en 1964 con aproximadamente el 30% de votos, dado que el peronismo había ordenado votar en blanco. Partiendo de situación tan débil, el que había sido jefe del bando azul en la crisis de 1962 o sea, del que presumía de legalista, lo derrocó para instalar un gobierno ridículamente autoritario que bien podría haber compartido la frase de Goebbels: «Cuando oigo la palabra cultura, llevo la mano al revólver». Así había intervenido las universidades, y molestaba permanentemente a la población con moralismos y formalismos. Deira fue detenido por llevar pelo largo (y no era un *hippie*) y rapado; Rodríguez Arias y otros artistas del Di Tella por sus aspectos, etc. Por ello, la existencia misma del Di Tella era difícil de concebir en esa época, más aún cuando de allí se producían cuestionamientos.

En *Experiencias 1968* todo marcaba una nueva actitud, desde Pablo Suárez en la puerta repartiendo volantes explicando su abstención («Si yo realizara la obra en el Instituto ésta tendría un público muy limitado... si a mí se me ocurriera escribir «Viva la Revolución popular» en castellano, inglés o chino sería exactamente lo mismo. Todo es arte».) hasta Jacoby, en el interior, con un mensaje moral muy en el espíritu del 68 francés, aconsejaba a sus colegas artistas a renegar de lo que se llamaba arte de vanguardia para comprometerse en la lucha por la libertad: «El arte no tiene ninguna importancia; es la vida lo que cuenta». Pero el escándalo mayor lo suscita una réplica de un baño hecha por Roberto Plate. Naturalmente se llenó de *grafitti*, algunos obscenos, dedicados al general de turno.

Sin embargo, no se animaron a cerrar la exposición, simplemente clausuraron el baño y pusieron a su lado un policía de custodia. Los artistas, hartos de la creciente ola represiva, retiraron sus obras y las destruyeron en la calle. El ánimo de los artistas había desbordado el Di Tella, el que cerrará sus puertas después. El dilema era entre la ficción y la realidad.

1968-1973: Todo se politiza

Antecedentes: en el Premio Di Tella 1965, León Ferrari (ceramista y escultor con alambres, de gran refinamiento, y dibujante inspirado en el trazo caligráfico, pero también artista de enunciados conceptuales de una generación anterior a la nuestra) presentó una obra titulada *La Civilización Occidental y Cristiana* en la que, sobre una reproducción de un avión caza norteamericano F-107, había colocado un Cristo de santería en clara alusión a Vietnam. La obra fue quitada de la exposición, suscitando que la libertad expresiva pregonada por el Instituto mostrase su verdadero rostro. Ferrari en el catálogo de la muestra ya había adelantado: «El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política». León Ferrari es una respuesta al ataque de un crítico a las otras obras más pequeñas pero, en ese espíritu con que aún quedaban expuestas, manifestó: «Es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre. Tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa». Esta obra se expuso al año siguiente en una exposición en la galería Van Riel titulada *Homenaje al Viet-Nam* que él organizó, en la que participaron 210 artistas de todas las tendencias plásticas, desde los viejos militantes comunistas Castagnino y Urruchúa hasta los del Di Tella, como Marta Minujin. Esta exposición, justamente, va aproximando a algunos artistas del Instituto con los de la Sociedad de Artistas Plásticos. Se acusaban mutuamente de reaccionarios: unos lo serían artísticamente y los otros políticamente. Una consecuencia de esta aproximación es una muestra en 1967 en la galería Vignes, de carácter político y con participantes de las dos proveniencias.

En 1967, al mes del asesinato del Che Guevara, artistas como Alonso, Martínez Howard, Bute, Marta Peluffo y Plank, presentaron obras con la silueta del famoso guerrillero en una exposición titulada *Homenaje a Latinoamérica* en la Sociedad de Artistas Plásticos. Pero el año que acelera la politización es el de 1968. Los acontecimientos narrados de Experiencias Visuales 1968 hace que un grupo de artistas de Rosario devuelva al Di Tella un subsidio y que atacasen a Romero Brest en una visita de éste a esa ciudad, interrumpiendo una conferencia suya para leer una declara-

ción contra la cultura institucional representada por el Di Tella. Este mismo grupo promueve una rebelión contra el premio beca del gobierno francés, llamado Premio Braque 1968, dado que con el antecedente de lo que había pasado en el Di Tella ese año se les había advertido a los artistas contra la posible existencia de fotos, leyendas o escritos que integren la obra y que así la institución (el Museo de Bellas Artes, donde se realizaba) se reservaba el derecho de efectuar los cambio que juzgase necesario. Durante la entrega de premios se inició una manifestación contra la censura y el colonialismo cultural. Varios artistas fueron detenidos por un mes. Este mismo grupo rosarino, junto con otros de Buenos Aires, decidieron llevar a cabo un proyecto que luego se conoció con el nombre de *Tucumán Arde*. Lo hicieron con la colaboración de sociólogos, psicólogos, periodistas, economistas y fotógrafos. Tenía como objetivo llamar la atención sobre la situación que reinaba en la provincia de Tucumán como consecuencia de la quiebra de la mayoría de los ingenios azucareros. Luego de realizar un relevamiento, toda la documentación recogida la expusieron en la CGT de los Argentinos (una escisión de la central obrera) haciendo previamente una campaña de afiches y pintadas agitando el problema tucumano. Al día siguiente de inaugurarse en Buenos Aires, un ultimátum policial les anunció que, de no cerrarse la muestra, sería intervenida la CGT. *Tucumán Arde* marcó un hito debido a que significó un trabajo de artistas de vanguardia despersonalizado y orgánico; poniendo el objetivo artístico de «revelar», no en lo nuevo, sino en la información de lo que se ocultaba. Además significaba un desplazamiento del escenario artístico y de la iniciativa, dado que se realizaba en una central sindical y por iniciativa de artistas de una ciudad del interior. Como señala Beatriz Sarlo: «Formó parte de una contestación social global que conduce tanto a la crítica de las formas estéticas tradicionales como a las tradicionales de hacer política».

En ese mismo 1968, Eduardo Ruano presenta en el Premio Ver y Estimar una reproducción de la vidriera de la librería Lincoln, de la Embajada de los Estados Unidos, ofreciendo un ladrillo al costado. Una incitación que se cumplió. En 1969 llega Rockefeller al país y la Sociedad de Artistas Plásticos organiza una muestra llamada *Malvenido Rockefeller* que dura poco tiempo por razones de «prudencia».

En este año de 1969 se precipitaron los acontecimientos con el secuestro y posterior «fusilamiento» del ex-presidente de la Revolución Libertadora, general Aramburu, y las sublevaciones obreras en Córdoba y Rosario, llamadas «Cordobazo» y «Rosariazo», que prepararon el relevo de Onganía. Primero vino Levingston y finalmente quien movía los hilos del cuestionamiento militar dentro de las mismas filas azules, el general Lanusse, quien tenía intenciones de volver al sistema electoral, pero tratando de excluir

a Perón. En consecuencia, volver a una democracia que respetara la ley de las mayorías se presentaba como una reivindicación de la lucha popular. De allí la mitificación de Perón como líder revolucionario. Comienza eso de «Luche y Vuelve».

En este cuadro general de la acción de artistas con un sentido de cuestionamiento político, es necesario dividir dos procedencias políticas —comunista o troskista (circunstancialmente ésta en apoyo al peronismo)— y dos artísticas, la de los pintores de izquierda (y que comprendían tanto a unos como a otros recién indicados) y los de procedencia vanguardista. Estos creían en un espíritu de época: «El arte comienza a ser estimado como algo que debe ser superado y hasta llama a su propia abolición» (Sontag); «No tendrá más nombre y así reemprenderá su vida sana» (Dubuffet); «El concepto que de él se tiene en occidente está condenado a morir por artificioso y exterior» (Le Roi Jones); «Deja de ser una especialización» (Raoul Vanegeim); «Su historia ha tocado a su fin» (Harold Rosenberg); «Se cierra progresivamente la ruptura entre él y el orden del día» (Marcuse); «Se asienta cada vez más en la vida social» (*Revista Robho).* Hasta el poco sospechable de izquierdismo Octavio Paz sostenía que «el arte se disuelve en la vida social». Este mismo grupo de ideas tenía una versión, si se quiere burguesa y ditelliana, que era que ya no tenía sentido la pintura de caballete sino la creación artística de objetos de la vida cotidiana. Esta posición era la de Romero Brest, y ocasionó una inútil controversia, sobre si la pintura estaba muerta o no, a raíz de un artículo en la revista que mejor representaba esa época —*Primera Plana*— anunciado en la tapa con un caballete con una corona de flores y el pomposo título de «La Muerte de la Pintura».

Yo, que había regresado a fines del 68 y hacía dos años que no estaba pintando (y me encontraba escribiendo un libro, *El arte entre la tecnología y la rebelión* en el que quería recoger todo ese espíritu de época, pero finalmente no lo publiqué por dudas subjetivas), me sumé a trabajar políticamente con el espíritu de «el arte se disuelve en la vida social» pero, sobre todo, con los artistas militantes, con quienes me entendía mejor. Uno de ellos era Carlos Alonso, algo mayor que yo pero cronológicamente de la misma generación, mas que, por razón de su temprana iniciación y éxito y por ser francamente figurativo, estaba asimilado a los mayores. Excelente artista, a fines del 69 ocasionó, por habérsele rechazado una obra sobre el asesinato del Che Guevara, en una exposición titulada *Panorama de la Pintura Argentina*, que muchos artistas en solidaridad con él retiraran la suya. Otro de estos pintores, Carpani, que había sido líder intelectual del grupo «Espartaco», por medio de afiches y carteles, estaba presente en todas partes. Su imagen, fuertemente construida, se había convertido en un logotipo de la lucha sindical del momento. Otro artista era el ya menciona-

do León Ferrari, que en ese momento había dejado de hacer obra para estar en la acción que muchas veces tenía que ver con planteos conceptuales. Él había estado también en *Tucumán Arde*. Otro también era el pintor expresionista Ignacio Colombres, de una generación figurativa mayor que nosotros. Él fue el protagonista principal de una acción que concebimos un grupo de artistas.

En 1971 se realizaba el II Salón Nacional de Experiencias Visuales. Este término ya utilizado por el Di Tella, se había puesto de moda a partir del Premio de la Bienal de Venecia a Le Parc, quien en su obra sobrepasaba las categorías pintura o escultura. Si en el 68 se terminan las experiencias visuales ditellianas, en el 70 se establecen las nacionales sin asumir la experiencia del Instituto, o sea, sin una reglamentación como existía en el Salón Nacional de Pintura y Escultura al tema o a cierto tipo de imágenes. Por esto mismo, Eduardo Rodríguez, ganador de ese Salón en su versión anterior (1970) y, por ende jurado natural de la del 71, propuso aprovechar la circunstancia para convertirlo en un salón que sirviera para denunciar las prisiones políticas y las torturas. Es así que uno de los jurados fui yo. El Gran Premio lo obtuvieron Ignacio Colombres y Hugo Pereyra con una obra conjunta titulada *Made in Argentina* y que mostraba una picana eléctrica. El primer premio fue para Jorge Santamaría y Gabriela Bochi con un reproducción de una puerta de cárcel, detrás de cuyas rejas estaba colocado un espejo con la leyenda «El próximo puede ser usted». La obra titulada *La celda* estaba acompañada de una lista de presos políticos. El día de la apertura del salón se suspendió la inauguración, y cuando ésta se realizó días después se hizo dejando de costado las obras premiadas de orden político. Por supuesto, los premios no se concretaron. En 1971 también aconteció que una exposición organizada por Jorge Glusberg como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en la plaza Roberto Arlt, en el centro de Buenos Aires, fuese levantada por la policía, dado el carácter de protesta política de varias de sus obras. Eran épocas en las cuales se pusieron bombas en las casas de Antonio Berni y del vicepresidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Mirabelli, y en la que unos matones del sindicato metalúrgico, de la derecha peronista, hacen hospitalizar, luego de una paliza, a Carpani y a Colombres. En el 72, en Trelew, la marina de guerra fusila prisioneros a una quincena de guerrilleros. En la Facultad de Filosofía unos artistas muestran carteles alusivos.

En 1973, la verdadera cara del regreso de Perón comienza a hacerse sentir. El presidente Cámpora, que había sido elegido como candidato de Perón —interdicto de serlo— renuncia al mes de asumir, luego de la frustrada recepción en Ezeiza al líder. Esta terminó en una matanza de militantes de la izquierda peronista realizada por la derecha también peronista. Un

oscuro personaje, Raúl Lastiri, ocupó el Poder Ejecutivo hasta las nuevas elecciones que permitieron el retorno de Perón a la presidencia. Su muerte y la consecuente presidencia de Isabelita, su mujer y vicepresidenta, favorecen la aparición de la siniestra «Tres A» dirigida por el monje negro, López Rega. Tiempos oscuros que serán reemplazados por tiempos aún mucho más terribles con la caída de Isabelita y la asunción del general Videla en 1966. Está de más decir que la militancia artística desapareció totalmente en 1974.

1973-1983: Individualismo conformista y no conformista

La muerte de Jorge de la Vega en agosto de 1971 se me aparece ahora como un símbolo del inicio de esa época. Jorge, de las transfiguraciones por transformaciones anamórficas había pasado, en 1966, y en Nueva York (como una manera de reflejar a la sociedad norteamericana) a las transformaciones por amontonamiento y desintegración, a partir de una imagen de gráfica publicitaria.

Poco después, al regreso a Buenos Aires, también sintiendo el elitismo del escenario de la pintura, otro aspecto de su personalidad —la canción de sus propias letras— con el objetivo de llegar a más gente. Ya estaba más en ella que en la pintura cuando un infarto fulminante lo sorprendió. Sin embargo, poco antes había rechazado una invitación a participar en la Bienal de San Pablo, solidarizándose con los que la boicoteaban, como un modo de protestar contra la dictadura brasileña.

La pintura, para sobrepasarla o afirmarla, parecía ser un problema en sí misma. Así en ese año, 1971, Macció hace una excelente exposición titulada *Pintura pintada*. Otros buscaban publicitarse como los defensores de la pintura. Lo cierto es que la dinámica hasta ahora descripta se vivía como pasada y que el período de rupturas se había terminado y que después de 1973, y más particularmente de 1975, muchos de los que se habían apartado de la realización de obras, particularmente de la pintura, vuelven a su quehacer. Verbigracia yo mismo, pero también León Ferrari, la artista conceptual Margarita Paksa, Juan Pablo Renzi, uno de los líderes de *Tucumán Arde*, y Pablo Suárez. Estos dos últimos a través de una obra muy realista al principio. Ante la desilusión política, muchos aceptaron replegarse a la cultura artística que antes querían superar. La individualización y la voluntad de hacer una obra de calidad y perdurable, que pueda venderse, parecieran ser las características de esta época. Esto ocasionó que



se valorizaran las obras de artistas de calidad, pero que también surgieran meros académicos apenas disfrazados de modernidad. En líneas generales se pueden detectar las siguientes tendencias:

1. Un rebrote de la pintura geométrica pero dentro de la línea de la geometría sensible (Torroja, Carlos Silva, que en 1965 había ganado el Premio Nacional Di Tella, Gabriel Messil, que antes había pasado por la estructura primaria, y dos que habían sido informalistas, Casariego y Wells). La geometría dura (Ary Brizzi, a los autollamados «generativos», Mac Entyre y Vidal) naturalmente continúa.

2. Una figuración muy figurativa pero en una conexión entre lo absurdo y lo surreal: Jorge Álvaro, Mildred Burton, Sergio Camporeale, Delia Cancela y el exitoso Guillermo Roux. Caso aparte en esta línea es Diana Doweck por el sentido político de sus obras.

3. Una pintura de espíritu abstracto y referencia figurativa que comprende una amplitud de variantes: Demarziani, Castilla, Elda Cerrato Smoje, Pino, Pietra, Pirosi, etc. Esta tendencia se va definiendo al fin de la década. Pero hay que tener en cuenta que es en ese momento cuando se implanta el terror.

4. La geometría americanista que comienza a formularse en esa década del 70 pero que se afirma en la del 80. Sus padres provienen de la línea del «Hard-Edge» de Estados Unidos, donde vivieron, pero este origen les sirvió para definir lo propio de una abstracción de raíz precolombina. Ellos son César Paternostro y Alejandro Puente, que en realidad son artistas también de la generación del 60. Un artista de la generación del 70, Nigro, comienza un americanismo constructivo antropomórfico inspirado en Torres García.

5. La presencia de una nueva escultura con materiales no tradicionales. Sus iniciadores son hombres de nuestra generación como Juan Carlos Distefano y Alberto Heredia y lo hacen a partir de 1972. Heredia (el de las cajas de Camembert de 1963) utilizando dentaduras, restos de yeso ortopédico, pedazos de madera, sillas y trapos como vendas, no sólo rompe con toda tradición escultórica sino que es el primero en dar una imagen brutal para una época que comenzaba a ser brutal. Distefano, con poliéster y esmalte epóxico, y una muy perfecta realización, presenta también una imagen no menos brutal y asfixiante. Ellos retoman el espíritu de lo que había sido nuestro grupo y su voluntad de imagen desnuda pero metafórica de la realidad, pero en una etapa menos ruptural y más angustiada. Retomaron lo mejor de ese camino, que en cambio en la pintura se había amanerado con fórmulas provenientes de una mala interpretación de Bacon. Este esplendor de una nueva escultura, el fenómeno más importante de esta década, a mi ver lo reafirman también dos maestros de generaciones ante-

riores a la nuestra que se renuevan vigorosamente. A fines de la década del 60, Líbero Badii a sus extrañas construcciones de enigmática presencia figurativa las comienza a abrir y las hace estallar con la aparición del color. Enio Iommi, artista constructivo de la línea concreto-invención, comienza en 1978 una serie de obras de sentido opuesto, deconstructivas, con el uso de adoquines, alambres retorcidos, mármoles rotos, pedazos de madera y de lata. Se aproxima de una manera singular a una destructividad y a una antiestética del caos y la yuxtaposición. Por último, debo mencionar a Norberto Gómez, que a comienzos de los ochenta pero, aún bajo la dictadura militar, presentó dentro de una línea vinculada a Distefano y Heredia, una exposición donde, en metáfora escultórica, se refería de manera muy elocuente al imperio de la muerte que se vivía, por medio de imágenes de asado, de tripas y huesos.

6. Un grupo que domina toda la década y se proyecta a la siguiente es el grupo CAYC, que recibe este nombre del Centro de Arte y Comunicación. Su director, Jorge Glusberg, concentró y promovió a sus integrantes, uno de los cuales es él mismo. Originariamente se llamó Grupo de los Trece, luego al reducirse a diez aceptó la denominación que le daba la gente. En la actualidad sus componentes son seis. Ellos, con un criterio conceptual, han continuado en el espíritu de las experiencias visuales de fines de los sesenta. El planteamiento de cada uno de ellos es absolutamente personal y muy libre. Clorindo Testa, como Benedit y Bedel, es también arquitecto. Juegan con textos, volúmenes abiertos, volúmenes cerrados, pinturas, esculturas, instalaciones umbandas (Portillo) y hasta organismos vivos en un principio: Benedit y Grippo. Son artistas de gran originalidad.

7. Un caso particular es el de Carlos Gorriarena, artista cuya madurez define, en los años 70 y en el contexto de la dictadura, una imagen tan pictórica como política. Lo irracional de nuestra sociedad está reflejado en manchas de mucha densidad colorística por las que pasan los miembros de ella y del poder. Luego, a comienzos de los 80, Marcia Schvartz, de regreso de Europa, expone una obra de gran sátira social pero de raíz más expresionista.

Al promediar la década, en 1976, se instaló el terrible gobierno del general Videla (luego continuado por los de Viola, Galtieri y Bignone). Muchos artistas, por diversas razones —algunos de ellos luego de ser detenidos y torturados— pero siempre vinculados al hecho de que no querían estar bajo ese régimen, se van a otros países. Otros fueron asesinados, como Franco Venturi.



1983-1993: Eclosión y democratización pictórica

La democratización llegó al final gracias a la propia torpeza militar, patéticamente manifiesta en la guerra de las Malvinas. La resistencia más ejemplar la habían llevado las Madres de Plaza de Mayo. Algunos artistas habían colocado con ellas siluetas, por todas partes, de los detenidos-desaparecidos.

En los ochenta vuelven los que habían partido por asfixia política pero también otros que estaban afuera desde antes o, al menos, comienzan a exponer asiduamente. Yo, que había vuelto a pintar en el 75, un año antes de partir para Europa, expongo a menudo en Buenos Aires a pesar de mi ausencia hasta el 87, año en el que regreso.

Lo que es propio de los años 80 es la aparición casi simultánea de artistas de la generación del 70 (generación que, en términos generales, fue anulada, postergada o asesinada) y la de esa década. Pero también toman su lugar de importancia en las artes plásticas artistas de los años 60 que por razones ya indicadas habían dejado de hacer obras. Por ejemplo: Juan Pablo Renzi, León Ferrari y Pablo Suárez. Este con sus objetos de profunda ironía sobre la realidad y su permanente anticonformismo se muestra como el más joven entre los jóvenes. Otro fenómeno es la madurez en los planteamientos de objeto-concepto que toman los artistas que aún restan en el grupo CAYC: Benedit, Bedel, Portillo, Testa y Grippo. Por otra parte, un artista como Carpani, asociado a la lucha militante, reaparece con una irónica serie sobre el exilio.

Con respecto a las nuevas generaciones (hablo en plural por la razón indicada) creo que han aportado muchos nombres nuevos, pero que sólo una pequeña cantidad ha tenido un apoyo de la crítica o simplemente lugares para exponer. Esto contrasta con la manera notable en que ha sido promovida la obra de Guillermo Kuitca, artista muy joven y talentoso. Pese a sus individualismos, todos ellos tienen como común denominador la superación natural del límite figuración-abstracción, cuestión que para nosotros, veinte años antes, era todo un problema a superar. De la misma manera, el espacio real y el sugerido se alternan como así también los elementos propios del lenguaje pictórico con la escritura. Se tiende a la síntesis: pintura, concepto e instalación. Comienzan, asimismo, a imponerse a nivel nacional muchos nombres de artistas del interior que defienden el derecho de mantenerse en sus provincias. La línea americanista se acentúa. Continúan apareciendo nuevos escultores, como Longhini y Hernán Dompé, Pájaro Gómez, Fernando García Curten, de gran calidad, y los prometedores Fortuny, María Causa, Tulio Romano y muchos otros. Pero esta eclosión es fundamentalmente pictórica y femenina. Me estoy refiriendo a un pro-

blema de cantidad, sin que por esto excluya la calidad, ya que ésta nunca es demasiado proporcionada con aquélla; en los motivos se encuentra con que todas las actividades expresivas se han incrementado en el último tiempo, tal vez debido a lo que Borges decía: las dictaduras ayudan al uso de la metáfora. También la liberación femenina explica mucho el fenómeno, dado que la mayoría de los nuevos artistas que pujan por espacios de exposición son mujeres y no siempre jóvenes. Hay muchas nuevas artistas mayores de cuarenta años. También puede decirse que así como se afirma que Chile es un país de poetas y Brasil de músicos, la Argentina lo es de pintores, o de artistas plásticos en general. Pero creo que hay que prestar mayor atención a un fenómeno que tiende a generalizarse en el mundo, y que en la Argentina es muy palpable: la democratización de la pintura. Entiendo por tal la asunción cotidiana de la pintura como lenguaje más, tan banal o tan trascendente como el de las palabras. De las predicciones de Marx, una de las pocas que tienden a concretarse es esta: «Habrá un día en que no habrá más pintores sino gente que pinta». No deben ahora esperarse nuevas tendencias, tipo «ismos». Simplemente, la pintura ahora se asume como lo que en el fondo siempre fue: un lenguaje más. Pero «otro lenguaje», que trata de decir lo que las palabras no pueden decir. Mientras hay críticos que señalan aún hoy la pintura como un medio artístico superado, la realidad social demuestra otra cosa. Entre tanto, el bullir artístico nuestro continúa aislado del mundanal ruido internacional. Artes Plásticas Argentinas, Sociedad Anónima.

Luis Felipe Noé



Fotografía: la memoria cuestionada

Es difícil evaluar los daños sufridos por la fotografía argentina durante las sucesivas interrupciones de la vida democrática del país. Quizás aún no hemos reflexionado lo suficiente sobre el tema.

Es un axioma decir que la fotografía se nutre de la realidad, que es su espejo, y tal fue el motivo de su invención en 1839. Reflejar fielmente la realidad fue el imperativo de sabios, químicos, físicos y ópticos. Sus esfuerzos desembocaron en el invento del «daguerrotipo» primero y de la fotografía después.

La realidad circundante fue el tema prioritario para los amantes de la nueva cámara. El paisaje urbano: calles, edificios, medios de locomoción. Más tarde se mostró el otro paisaje, desconocido en las sociedades civilizadas: pueblos primitivos, lugares exóticos, costumbres ajenas a la mentalidad europea. Y nadie puso en duda que lo que veían no fuera real. La imagen fotográfica es totalmente creíble. Si hay una foto, lo que se refleja existe; ése fue el hecho nuevo que trajo el invento. Así nace el documento, el testimonio visual, columna vertebral de la disciplina fotográfica.

¿Qué pasa cuando al fotógrafo se le prohíbe reflejar su entorno? Es impensable que eso pueda ocurrir; sin embargo, es lo que sucede bajo los regímenes autoritarios. No se debe mostrar lo que está ocurriendo o bien debe reflejarse de otra manera, siempre favorable a las autoridades de turno. Hay que falsear la realidad.

Por ese traumático proceso ha pasado la fotografía argentina entre los años 1966 y 1983. Unos quince años de censura, prohibición, miedos y angustias por el solo hecho de transitar por las calles con una cámara fotográfica.

¿Qué circuitos de fotógrafos han sufrido esta cercenación de sus libertades? ¿Los reporteros gráficos, los publicitarios, los ilustradores, los aficionados? Aunque parezca increíble, absolutamente todos.

Quizá pueda suponerse que los únicos que soportaron la censura fueron los que cumplieron la peligrosa tarea de cubrir eventos políticos o sociales, los trabajadores de prensa, pero veremos que no fue así. En la época de las dictaduras sucesivas, todo aquel que se aprestaba a tomar una foto era un sospechoso.

Lo grave no fue que se derogó el derecho constitucional de trabajar libremente; también se impidió circular con cámaras y lo que fue más grave, se trató de impedir expresarse a través de las imágenes y, por ende, pensar en imágenes.

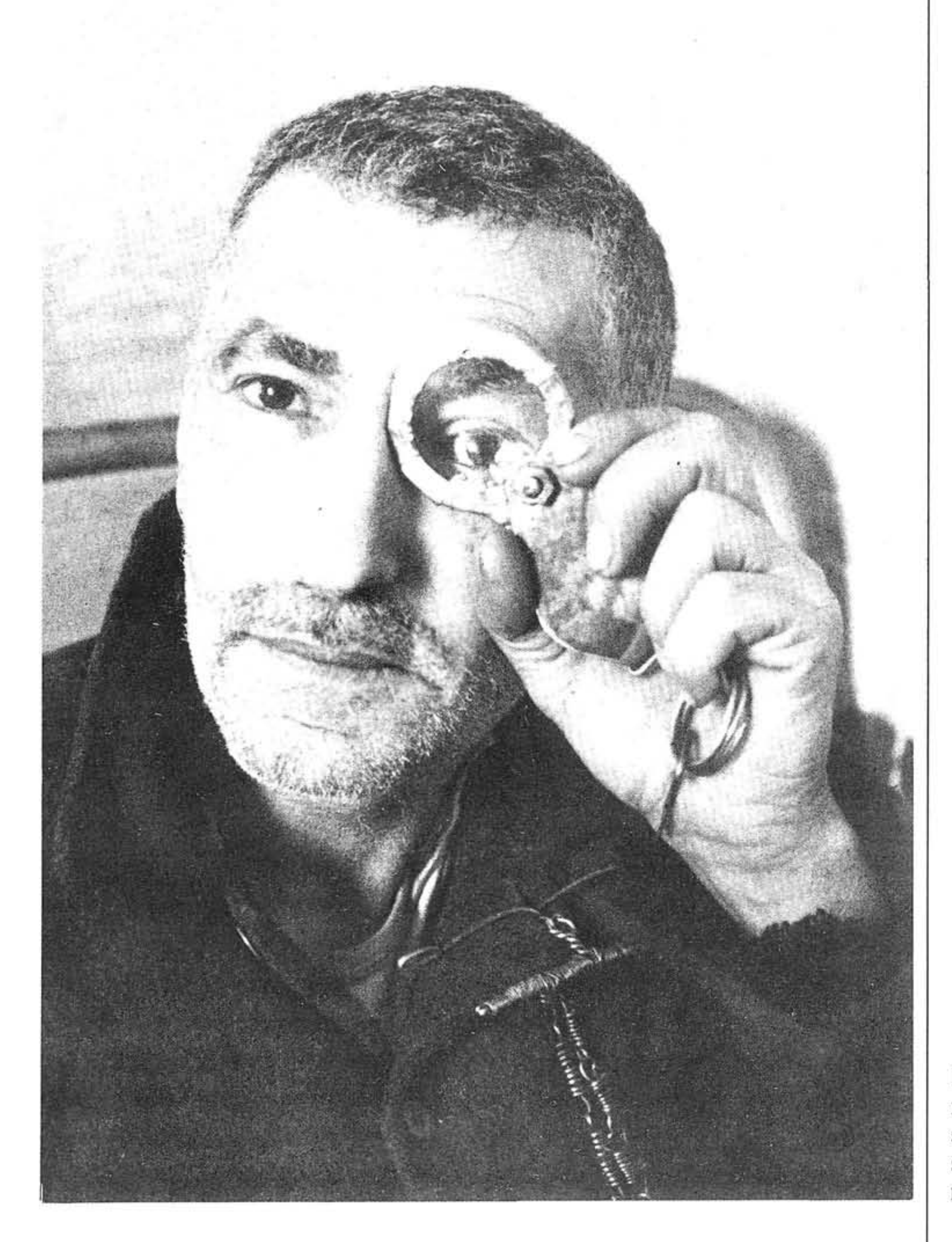
Nadie cree y menos los autoritarios que las fotos las toman solamente las cámaras por su cuenta y riesgo. Saben que los seres que las manejan eligen los temas, documentos, cortan lo que no quieren mostrar, exageran lo que desean resaltar. Saben que ya no hay imágenes inocentes. Las dictaduras tienden a anular el libre albedrío; la elección individual, la creación y el pensamiento. No quieren que queden registradas, para siempre, imágenes con un contenido cuestionador, que transmitan el grado de incertidumbre, de miedo —o terror— en que se va sumergiendo la ciudadanía. No quieren que quede registrada esa escenografía decadente de paredes manchadas, de *grafitti* insultantes, de edificios descascarados, veredas rotas y suciedad, síntoma de la desidia, el abandono, la tristeza, de épocas de dictadura y crimen.

Toda la sociedad se fue degradando, repito, desde 1966, aunque muchos sostengan que la censura y la amenaza impuestos desde el poder comenzaron diez años más tarde. En 1976 comenzó el terror.

El autoritarismo se impuso en 1966. Lo vivió la universidad en la llamada «Noche de los Bastones Largos»; la cultura, por el pedido de clausura del Instituto Di Tella, epicentro de la vanguardia artística e intelectual. Exactamente en 1968, bajo el gobierno de facto del general Onganía, se prohibió, el mismo día de la inauguración publicitada con avisos en las calles, una muestra de fotografía en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires, porque los textos que acompañaban las fotos eran de Julio Cortázar. El escritor residente en París, en esos días se manifestaba contra la dictadura en la Argentina.

La triste cronología continúa con la dictadura del general Lanusse y, aunque constitucionales, los gobiernos del doctor Cámpora, el general Perón e Isabel Perón en ningún momento ofrecieron seguridades ni libertades de expresión públicas o privadas.

A partir del gobierno encabezado por el doctor Cámpora el eslogan «para un peronista no hay nada mejor que otro peronista» resulta, más que nunca, grotesco. Los integrantes del partido se destrozaron entre sí. Atentados, crímenes a diario, la matanza de Ezeiza cuando volvió Perón en 1973, fue-



Eduardo Longoni. En su momento impublicable, se ha convertido en símbolo de la presencia militar.

ron mojones que señalaron la tragedia argentina. Todo eso se fotografió aunque no todo se publicó.

Los fotógrafos día a día veían rechazados sus trabajos. Las dificultades para fotografiar eran cada vez mayores. No podían tomarse fotos de policías o militares en situaciones equívocas o poco marciales: a un colega se le ordenó velar un rollo porque tomó a una mujer policía asistiendo a otra mientras se sujetaba el cabello.

Limitaciones para la elección de temas o modelos, del sentido que debía darse a las tomas, fueron mellando la seguridad interna de los fotógrafos, volviéndolos temerosos y alterando su psiquis: No sólo sera cuestión de perder trabajos ventajosos o tomas interesantes; se corría el riesgo de ser detenido o «desaparecido». El entorno opresor acentuaba la parálisis de todo creador.

La vida social quedó acotada por el «estado de sitio» permanente. Se terminaron las tertulias en los cafés o esquinas. Se interrumpió el diálogo amistoso y enriquecedor. Comenzamos a vivir en el «país jardín de infantes» y nos sentíamos con una gran goma de borrar incrustada en el cerebro[1].

Aun los ajenos a todo compromiso político pensaban en el exilio.

La politización guiada por signos extremos —hacia la izquierda o hacia la derecha— inducía al aislamiento. Culturalmente, los artistas extranjeros desechaban toda posibilidad de viajes a la Argentina. Nos quedamos sin exposiciones, sin conferencias, sin revistas ni publicaciones. También los argentinos que se exiliaron fueron hostiles con todo aquel que permaneció en la Argentina, lo que hacía que los contactos se cortaran y el embrutecimiento fomentado desde el poder fuera mayor.

La histórica colonización cultural en América Latina fue tan exitosa que nuestros países están totalmente incomunicados y llegamos al extremo de conocer la obra de un fotógrafo uruguayo —que vive a pocos kilómetros— cuando viajamos a París.

Esos conocimientos fortuitos unidos a la idea de nuclearnos por medio de la fotografía se encaminaron hacia una relación más próxima a partir de 1970. Coincidió con el foco de interés periodístico que ofrecían los acontecimientos políticos de la Argentina, Chile y Uruguay. Los procesos eleccionarios que llevaron al poder al socialismo del doctor Allende en Chile, la derrota de los tupamaros en Uruguay y el triunfo del peronismo en la Argentina, hacían de Buenos Aires un centro de noticias para las agencias extranjeras. Comenzaron a llegar buenos fotógrafos de prensa y quien se radicaría en nuestro país a partir de 1971, como María Cristina Orive. Esta fotógrafa guatemalteca que vivía en París, forma en Buenos Aires un equipo de fotógrafos nacionales que cubren los acontecimientos antes relatados. Trae todos sus contactos de agencias de noticias y de fotografías y los pone al servicio de los colegas de prensa. Se anticipa así a un decreto presidencial. El gobierno peronista de 1973 prohibió a las agencias extranjeras suministrar información generada en la Argentina. Desde entonces las noticias debían ser distribuidas en la Argentina por la agencia oficial Télam. Esto llevó a empresarios y a fotógrafos independientes a crear agencias

[1] *De «Desventuras en el país jardín de infantes» de María Elena Walsh. Diario* Clarín, *1979.*



Eduardo Comesaña. Presidente de facto, Onganía prohibió fumar a los periodistas en las conferencias de prensa. Él fumaba.

de fotos, siendo la primera, en el interior del país, Noticias Argentinas (NA) a las que siguieron ya en la capital federal, Diarios y Noticias (DYN) o la de fotógrafos destacados, como fue SIGLA. Por una vez, una prohibición de alguna manera benefició a los fotógrafos, que tuvieron mayores fuentes de trabajo y pudieron dar una versión —desde adentro— de cuanto ocurría en el país.

Otro respiro fue en 1973 la creación de La Azotea Editorial Fotográfica. Se lanzó, evadiendo censuras, una serie de tarjetas postales y *posters* con motivos de actualidad o figuras cuestionadas, como Pablo Neruda, Mario Benedetti o Vicente Zito Lema.

La idea seguía siendo la unión de los fotógrafos de América Latina; contactarse y a partir de allí publicar las mejores fotos de toda América. Viajes —absolutamente privados, sin la menor ayuda oficial o de *sponsors* internacionales— artículos para revistas especializadas, ponencias para congresos o encuentros, se intercambian sin pausa hasta que se da la posibilidad de crear el Consejo Latinoamericano de Fotografía durante el Primer Coloquio Mexicano de Fotografía, en 1978. Si bien no tuvo extensión en el tiempo, sirvió para que se reuniera una buena cantidad de fotógrafos pensantes, creativos y conscientes de la importancia de la comunicación entre los diversos países.

Esta actividad manifestada en intercambio de publicaciones y presencia de la fotografía argentina —especialmente la censurada en el país— expuesta en el extranjero, fue un estímulo inapreciable y, en 1979, siete colegas que habían participado en el Coloquio Mexicano crearon en Buenos Aires el Consejo Argentino de Fotografía (CAF)[2].

El mayor éxito de CAF fue consolidar un grupo heterogéneo en edades y propuestas e incitarlos a trabajar y mostrar libremente sus búsquedas.

Varios de los fundadores del CAF, a pesar de las prohibiciones, hacían tomas de la realidad del país, buscando más que lo político los aspectos insolidarios y dolorosos de una sociedad desprotegida, olvidada por el poder. Uno de estos temas era el abandono en que el Estado dejaba los hospitales de salud mental. Fueron testimoniados por Sara Facio y Alicia D'Amico en el libro *Humanario* presentado en marzo de 1976, justamente la fecha en que tomó el poder la junta militar compuesta por Videla, Massera y Agosti. Estas fotografías, sólo pudieron verse en Buenos Aires en 1985.

También Andy Goldstein elaboró un ensayo fotográfico en 1978 que tituló *La muerte de la muerte* y presentó en forma de carpeta con grandes ampliaciones originales. La idea era testimoniar cómo el tiempo borra la imagen en las fotos de las sepulturas en clara alusión a la desaparición de personas.

Cuando apareció el libro *Humanario* con textos de Julio Cortázar, los libreros —en un acto de celosa autocensura— temieron exhibirlo en las vidrieras. El trabajo de Goldstein pasó inadvertido y sólo se publicó en 1981 en el libro *Fotografía Argentina Actual*[3].

Los temas censurados o no exponibles eran la miseria, la delincuencia, los desnudos en todas sus formas, retratos de personajes marginales o de notorios artistas incluidos en las «listas negras», es decir, aquellos que no podían asistir a emisiones de televisión —totalmente estatal— no poían ser contratados en radios, teatros, salas de exposición o periódicos oficiales.

Las censuras y también la indiferencia y silencio llevaron a los fotógrafos inscriptos en la fotografía creativa a variar su temática hacia temas menos conflictivos, como la danza y las vistas de ciudades, poniendo el acento en la forma y la luz, y diversas evasiones de la realidad social como el movimiento, el color, lo estético y lo estático.

Entre 1976 y 1982 el terror fue general y la gran tarea del Consejo Argentino de Fotografía fue estimular a los fotógrafos e inducirlos a no temer fotografiarlo todo.

[2] *Consejo Argentino de Fotografía. Fundadores: Eduardo Comesaña, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Annemarie Heinrich, María Cristina Orive, Juan Travnik. Colaboradores: Óscar Pintor, Julie Weiss.*

[3] *La Azotea Editorial Fotográfica. 1981.*



Sara Facio. La Juventud Peronista, indeseable en 1974.

El periodismo gráfico en los años de plomo

Una clara separación de aguas se produjo en el periodismo nacional: los que se quedaron en la labor profesional cumpliendo órdenes y los que tomaron una actitud militante. Los primeros siguieron con la línea de sus empresas y, tomaran lo que tomaren, sólo verían publicadas las imágenes que elegían los redactores en jefe, cuidadosos de las normas dictadas por los propietarios.

Los periódicos y revistas políticos agruparon a los militantes y a jóvenes convertidos en fotógrafos porque tenían una cámara y su militancia política los volvía temerarios. Jóvenes sin experiencia ni conciencia profesional, guiados por ideales de justicia social y predicadores de una sociedad diferente. Muchos de ellos debieron exiliarse; otros fueron asesinados o desaparecieron para siempre.

Los temas de las fotos eran generalmente de manifestaciones partidarias y del prolongado y bullicioso período preelectoral que culminó en 1973 con el triunfo del peronismo: «Cámpora al gobierno, Perón al poder». Luego las luchas gremiales que culminaron en muchos casos en asesinatos de dirigentes. Revistas como *El descamisado* o el diario *Noticias* publicaban las fotos más contundentes.

Un destacado fotógrafo de esa conflictiva etapa fue César Cicchero y se dice que una foto suya —la presidenta Isabel Perón pronunciando un discurso en la CGT— precipitó la caída de su gobierno. No sabemos si una imagen puede tener tal poder, pero sí es real que levantó una ola de críticas extremas ya que se publicó en el mundo entero y era tal lo ridículo de la situación que no dejaba dudas sobre el vacío de poder existente en la cúpula presidencial.

El periodismo gráfico nacional no tuvo oportunidad de lucimiento durante la guerra de las Malvinas. Excepto las primeras imágenes tomadas por Rafael Wollman, que se encontraba en el lugar por motivos opuestos a una tarea de guerra (tomaba fotos de carácter ecológico de la flora y la fauna de la zona) no hubo otras. Wollman coincidió con esa premisa periodística de «encontrarse en el lugar de la noticia» lo que le permitió registrar la llegada del ejército argentino y la rendición de las autoridades inglesas en las islas. Posteriormente, una vez que comenzó la batalla, los reporteros argentinos sufrieron la prohibición de salir del continente y trasladarse a las islas. Así es como, para ver escenas de esa nefasta guerra, los argentinos debemos recurrir —¡nuevamente!— a los archivos de Europa.

Hubo un hecho que marcó el punto de unión y de toma de conciencia de los reporteros gráficos nacionales. En 1980, al caer una avioneta, mueren tres reporteros del diario *Crónica:* Víctor Hernández, Nemesio Luján Sánchez y Alberto Rodríguez.

En octubre de 1981, como homenaje a los colegas muertos en el accidente, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, decide abrir una exposición de sus asociados. La consigna es que elijan sus fotos libremente, sin limitación de temas, sin censuras ni autocensuras. Podían ser fotos jamás publicadas, descartadas por editores, temas indeseables o simplemente las que les gustaran.

La muestra se realizó en un ignoto lugar: Centro de Residentes Azuleños en Buenos Aires (Azul es una ciudad de la provincia de Buenos Aires) en el barrio de San Telmo, fuera del circuito céntrico. Más allá de la buena promoción que hicieron en radios y medios gráficos los periodistas sensibilizados por el homenaje, la exposición contó con una adhesión insólita por parte del público. Había motivos. Por primera vez en años se podía ver, después de tanto lavado de cerebro, imágenes que al poder le resultaban «malas palabras». Allí estaban las «Madres de Plaza de Mayo» (o «locas de Plaza de Mayo» como gentilmente las llamaban en el gobierno y en sus medios de prensa); el hacinamiento en la Villas Miseria dentro de la misma ciudad, la desnutrición infantil, en el país donde se había creado el eslogan «los únicos privilegiados son los niños»... y lo más llamativo, fotos de personajes del gobierno en actitudes críticas y hasta ridículas.



Esa primera muestra despertó en el público la necesidad de ver reflejada esa vida real que se escamoteaba. Los reporteros sintieron el estímulo y la seguridad de estar haciendo un trabajo válido, útil a la sociedad. Las muestras se repitieron anualmente hasta el presente, inclusive acompañadas por catálogos ilustrados y también se han exhibido en el extranjero.

Muchos y valiosos fotógrafos continuaron con la búsqueda de la noticia diaria, que trataron con audacia y calidad, como Silvio Zuccheri, Eduardo Longoni, Tito La Penna y Marcelo Ranea.

Otros reporteros gráficos buscaron un camino más comprometido y profundizaron en problemas y conflictos graves de la sociedad, a la manera de los grandes reporteros internacionales, con un criterio humanista apartado del sensacionalismo hueco. Tuvieron su espacio en la democracia.

Finalmente, la democracia

Ya en 1983, antes del triunfo del doctor Alfonsín, se comienza a vivir un clima de libertad que se fortalece durante toda la década a pesar de antagonismos políticos y problemas económicos muy serios.

El primer gran cambio es que toda la gente, no sólo los profesionales de la fotografía pueden salir a las calles con o sin cámaras. No hay lugares prohibidos o peligrosos. La multitud se vuelca al aire libre, sin temor, de día y de noche. También ha cambiado notablemente su aspecto físico. Por primera vez se ven varones con pantalones cortos en plena ciudad, algo sólo permitido anteriormente a los turistas. Aparecen las largas cabelleras masculinas, el uso de vinchas y birretes, de aros en las orejas. Un gran adiós a la corbata y el traje oscuro. Las parejas se besan por las calles y en los bares o medios de transporte. Manifestantes llevan sus pancartas con pedidos frente a la Casa de Gobierno o al Congreso.

Los fotógrafos de prensa o aficionados tienen otras imágenes que tomar. Escenas que sólo se acumulaban en viajes a Europa o EE.UU. —que envidiábamos por el aire de libertad que ostentaban— ahora estaban entre nosotros, a cada paso que dábamos por la ciudad de Buenos Aires o por todo el país.

La política cultural del gobierno del doctor Alfonsín a partir de 1984 abrió las puertas de los lugares oficiales a todo aquel que quisiera mostrar su producción creativa.

Cobraron plena vida espacios hasta entonces vacíos de propuestas y de público. Se crearon nuevos Centros Culturales y Vecinales y no hubo límites ni «listas negras» para exhibir fotografías.

Hubo de todo y para todos los gustos y, obviamente, mucho malo. Los desbordes de los ansiosos creadores fueron acompañados por la ausencia de crítica especializada y de autocrítica, que no hay que confundirla con autocensura. Hoy subsisten muchos mediocres fotógrafos con largo currículum de muchísimas muestras realizadas y convencidos de su arte.

Lo positivo de la década en democracia es que consolidó el concepto de «fotografía de autor»; se sabe que la obra debe tener un sello personal: la elección del tema, el estilo, la técnica, y se van vislumbrando creadores sólidos.

Dentro del reportaje gráfico cuesta salir de la imagen-noticia que impide realizar una obra con carácter propio; tampoco ayuda la tentación de la imagen-impacto que acompañan los trabajos sobre temas-límite como el travestismo, la droga, las catástrofes climáticas y otras calamidades.

Por eso son por demás destacables los trabajos periodísticos de Eduardo Grossman, que dentro del reportaje rutinario de un gran diario de enorme circulación y popularidad —*Clarín*— realiza una serie de retratos de personajes famosos o anónimos que forman un verdadero friso de la cultura de los últimos años. Como lo hizo en los sesenta y setenta, Eduardo Comesaña dentro del retrato periodístico, Grossman agrega una cuota de osadía y frescura que lo vuelven singular. Existe también el trabajo ensayístico como el de Adriana Lestido que investigó sobre el tema «Madres adolescentes» con magnífico resultado. Un clima realista sin perder ternura y emoción. También Óscar Pintor, con la serie dedicada a sus dos lugares de residencia, la provincia de San Juan y la ciudad de Buenos Aires. Tomas subjetivas, cargadas de sentimiento nostálgico la primera y de agresividad, la segunda, donde se funden el estilo sobrio y límpido con una técnica depurada en un equilibrio bienvenido.

Las búsquedas estéticas basadas en la tecnología o las técnicas mixtas tentaron a varios calificados fotógrafos clásicos y a muchos jóvenes. Es prematuro juzgarlos pues están en pleno período de búsqueda y gestación, pero sus exposiciones resultan cada vez más interesantes.

La nueva tecnología predispone a democratizar también el uso total de la fotografía e invita a toda la sociedad a crear sus propias imágenes. La mayoría de los ciudadanos de la Argentina son potenciales aficionados. Se ha vuelto accesible la compra de cámaras y el público las busca, en especial las automáticas pequeñas, livianas y queribles y aun las descartables.

Eso no significa que el fotógrafo pierda su calidad de tal. Por el contrario, se encuentra en el momento de utilizar la mejor tecnología y tiene la libertad de movimiento y pensamiento —por vivir en democracia— para crear.

Ahora sí se verá quién utiliza el medio como profesional y quién como creador y merecedor de la gran palabra «Artista». Acomodarse a la liber-



Marcelo Ranea. En 1982 cambia la actitud de la policía con las Madres Plaza de Mayo.

tad, dejar esa zona de sombras no es fácil. Necesita su tiempo. No se puede crear apretando un botón, es necesaria una preparación espiritual.

Hace muy poco que vivimos en democracia y muchas heridas aún no han cicatrizado. Si bien tenemos y apreciamos la libertad para pensar, para desplazarnos dentro y fuera del país, para conocer al minuto la obra de nuestros pares, aún sufrimos la pérdida de seres queridos que han desaparecido o se han exiliado dejándonos un gran vacío.

Muchas noches nos desvela la sensación de aquel miedo, esa angustia de ser cuestionados por el solo hecho de tener sobre el escritorio una postal con la imagen de Neruda.

Sara Facio



Alberto Ginastera



La música argentina entre 1970 y 1990

Todo panorama histórico tiene un antes y un después. La música mayor en la República Argentina se desarrolla con fuerza y con arraigo social creciente en este siglo XX. Antes, casi no hay compositores profesionales, sino sólo aficionados, o en todo caso autores que no viven sólo para la música. Llamo música mayor a la que se acostumbra llamar clásica, pero el inconveniente de esta última denominación es que «clásico» es lo aceptado como un modelo, y resulta imposible convencer al público de que también en el siglo XX surgieron modelos musicales tan ejemplares como Stravinsky, Ravel, Bartók, Schönberg, Alban Berg y, más recientemente, Olivier Messiaen, que no son inferiores a Telemann, a Couperin, a Mendelssohn, a Fauré o a Mahler, genuinos «clásicos» de siglos anteriores.

Hablar de música mayor en la Argentina obliga a reconocer que el público de todas las capas sociales y culturales desconoce a los compositores argentinos y sus obras, en grado que no se presenta en el teatro, el cine, la narrativa, ni siquiera las artes visuales, mucho más favorecidas por la difusión periodística y por la reproducción de sus productos. Juegan dos hechos principales: mientras hay intereses comerciales bien articulados en torno a las disciplinas recién nombradas, la música culta o mayor no alienta esos intereses, excepto cuando se trata de divos del canto, los únicos que pueden competir con los cantautores de la música popular y rendir a los empresarios jugosos dividendos, sobre la base de masivas campañas de promoción. El cine o el teatro pueden ser negocio, y la pintura ya lo es —para los *marchands*—, pero la creación musical no lo es nunca, salvo en el rubro comercial de la llamada música popular.

El otro hecho decisivo es que el público acepta mayoritariamente las obras «de avanzada» en el cine, el teatro, la novela o las artes visuales, pero las rechaza por incomprensibles si son musicales. La educación del oído es

mucho más lenta que las otras. El ojo capta un cuadro cien veces en un minuto, pero la obra sonora más breve sólo se capta cuando ha terminado (tres, cinco o quince minutos). Además, el oído no es capaz de reconocer las estructuras y formas musicales sino luego de muchas repeticiones.

Así, la música mayor o clásica es, en el siglo XX, la Cenicienta de las artes en cuanto a la comprensión del público mayoritario. En los países americanos, carentes de la tradición de que dispone Europa, sus obras son todas «modernas», porque nuestros países lo son —incluidos los Estados Unidos— y los oyentes de América no la respetan como lo hacen con las artes visuales y del espectáculo. El divorcio de compositores y público es total en aquéllos. Al hablar del panorama argentino hay que comenzar por asentar esa realidad.

Etapas y hechos fundamentales

El «antes» de la música argentina arranca desde la Independencia (1816-1880) y cumple estas etapas: entre 1880 y 1910 hay compositores profesionales (Berutti, Williams, Aguirre, Gaito, Panizza), y esto se afianza entre 1910 y 1930, con la labor de los conservatorios privados, luego oficiales, y autores importantes (De Rogatis, López Buchardo, Ugarte, los Castro, Gianneo), como también con la actividad del Teatro Colón, la Sociedad Nacional de Música, los conciertos de Ernest Ansermet (que revelaron la música nueva), el Grupo Renovación y la aceptación del tango. Entre las guerras mundiales (1930-1945) las migraciones traen a la Argentina a músicos españoles, germanos y de otras nacionalidades, cuyo impulso moderniza el gusto y la enseñanza (Amigos de la Música, Collegium Musicum, Conciertos de la Nueva Música).

Queda asentada una promoción de creadores más «universalista» y no tan nativista, tales como Juan Carlos Paz, Roberto García Morillo, Carlos Suffern, Alberto Ginastera, Hilda Dianda, Roberto Caamaño, cuya importancia se traduce en obras y en ejemplo estético. Los nativistas van quedando en minoría (Gilardi, Guastavino, Lasala), aunque Buenos Aires recibe a millares de provincianos que sostienen la afición al folklore (cuartetos vocales, Ariel Ramírez). Las tres orquestas que surgen bajo los gobiernos peronistas (Sinfónica Nacional, Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica de Radio Nacional) se nutren de instrumentistas formados más severamente que los de anteriores generaciones, y tanto Radio Municipal como Radio Nacional se convierten en fuentes de cultura musical genuina, con sólo transmitir grabaciones de calidad. Sobre este terreno brotan las obras de Pompeyo Camps, Rodolfo Arizaga, Virtù Maragno, Augusto Rattenbach, Jorge Fon-



tenla, Silvano Picchi, Antonio Tauriello, Alejandro Pinto, Juan Carlos Zorzi, Alicia Terzian, Gerardo Gandini, que no son más que la tercera parte de los compositores interesantes de los años 1950-1970.

Para entonces, han emigrado músicos que florecen fuera del país. El más notorio es Mauricio Kagel (nacido en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931), que se adhiere al rumbo novísimo de Juan Carlos Paz y en 1957 se marcha a Alemania, donde dirige la Orquesta de Cámara del Rhin (en Colonia), enseña en Darmstadt y Colonia, y comienza a elaborar obras de música experimental y aventuras estéticas que le dan un perfil propio en la avanzada de este siglo: *Sur scène* (1960, para actores y conjunto), *Improvisación agregada,* para órgano (1962), *Antítesis,* para medios electroacústicos (1962), *Diafonía* (1964), con proyecciones; *Tremens,* para actores y conjunto (1965), *Cámara oscura,* para actores, luces y electroacústica (1965); Cuarteto de cuerda (1967), Fantasía para órgano (1967), *Aleluya* (coro, 1968), *Ludwig van* (conjunto, 1968), *Teatro del Estado,* ópera experimental (1970).

En rigor, Mauricio Kagel ha entrado en la órbita del arte germano, pero su formación se hizo en la Argentina y sólo a los 26 años dejó su patria, a la cual regresó en un par de oportunidades. En situación similar se encuentra Mario Davidovsky, nacido en 1935 en Médanos (provincia de Buenos Aires), alumno de Guillermo Grätzer, austríaco (1914). En 1954 fue premiado un cuarteto de cuerdas y en 1957 un pequeño concierto de Davidovsky, quien se trasladó a los 25 años a Estados Unidos donde estudió con Varèse, Babbit y Sessions, y fue distinguido como el mejor músico del año por la Academia de Artes y Letras de Nueva York, hasta lograr en 1971 el Premio Pulitzer por su obra *Synchronism n.º Six.* Las enciclopedias europeas no consignan su nombre, prueba de miopía muy frecuente. Por supuesto, es ciudadano norteamericano.

Carlos María Roqué Alsina, nacido en Buenos Aires (1941), alumno de Teodoro Fuchs (alemán, director y educador), luego de Francisco Kröpfl (nacido en Hungría en 1928 y radicado en la Argentina desde sus cuatro años), estudió desde los 23 años en Alemania, luego con Luciano Berio y reside ahora en Francia. Su obra *Funktionem* fue estrenada por Bruno Maderna en el Festival de Darmstadt de 1966, y es figura muy destacada en el panorama musical francés.

Hechos importantes desde 1965

Ya en 1963, como una dependencia del Instituto Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera y con el apoyo económico de la Fundación Rockefeller, funcionó en Buenos Aires, hasta 1970, el Centro Latinoamericano de Altos

Estudios Musicales, que eligió cada año a doce becarios que durante dos años gozaban de las enseñanzas de compositores como Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Aaron Copland, Luis de Pablo, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Cristóbal Halffter y el propio Ginastera. Su función fue iniciar a los jóvenes becarios en las experiencias más actuales. Algunos de ellos alcanzaron nombradía: Edgar Valcárcel (Perú), Marlos Nobre (Brasil), Blas Atehortúa (Colombia), Jorge Sarmientos (Guatemala), Mario Kuri Aldana (México), Alcides Lanza (Argentina).

La Asociación de Conciertos de Cámara funcionó desde 1952 hasta 1968 con la labor directiva de Cecilia B. de Debenedetti, Rodolfo Arizaga, Clara Goreloff y Adalberto Tortorella, para dar a conocer importantes y difíciles obras contemporáneas: cuartetos de Hindemith y Bartók, sinfonías de cámara de Milhaud, piezas de Messiaen y de Scriabin, de Petrassi, Britten, Martin, Janacek. Con la misma finalidad cultural actuó la Asociación de Jóvenes Compositores desde 1957 hasta 1974 por lo menos.

Antes del período que comprende este estudio, el compositor César Mario Franchisena (1923-1992) había indagado las técnicas electroacústicas, como lo hizo también desde 1959 el ya citado Francisco Kröpfl, lo que colocó a la Argentina como pionera en tal ámbito en Iberoamérica, y muy adelantada a España, entre otras naciones europeas.

Junto al autor de estas líneas, la compositora Alicia Terzian inició en 1968 el ciclo de Encuentros Internacionales de Música Contemporánea, que prosiguen hasta la fecha (diciembre de 1992) una labor de difusión que ha permitido estrenar centenares de obras de cámara argentinas y extranjeras en conciertos comentados y con entrada libre. En sus primeros años, un debate abierto, con la presencia de los autores, recogía las opiniones de dramaturgos, plásticos, cineastas, escritores o arquitectos, primera y única tentativa de síncresis estética argentina accesible a todo público.

Los últimos veinte años

Como es notorio, así como Perón en 1955, fueron derrocados Frondizi en 1962, Illia en 1966, la viuda de Perón en 1976 y varios militares en años intermedios: Onganía, Levingston, Lanusse, hasta desembocar en el llamado Proceso de Reorganización Nacional que gobernó desde 1976 a 1983. El desarrollo de la música mayor, como hecho creador, no fue mayormente favorecido ni dañado en esos lapsos, que afectaron en cambio la vida universitaria, literaria o teatral. Una especie de rutina prosiguió en las actividades musicales, sin otros hechos llamativos que el retirar de la programación del Teatro Colón el estreno de la ópera *Bomarzo*, de Ginastera, ante



la sola sospecha de que pudiera disgustar al presidente Onganía (esto ocurrió en 1967, a raíz de una «gaffe» de protocolo cuando visitaron el país el príncipe heredero del Japón y la princesa Michiko, su esposa). La ópera se estrenó en abril de 1972, bajo otro gobierno militar, sin consecuencias.

Una gran indiferencia gubernativa rodea la música mayor en la Argentina. Los gobernantes no parecen interesarse por ella, que no es popular por su lenguaje (problemático, avanzado o no, y raramente fiel a la inclinación «melodista» que pretenden todos los públicos de linaje italiano y español, como el nuestro), y que en consecuencia se mantiene en las manos de especialistas, aunque no quieran ser elitistas. La prensa mantiene las columnas de información y crítica musical pero no colabora en la difusión de la música argentina que no sea muy popular (tango y folklore), y la mayor parte de los estrenos nacionales reciben el silencio por respuesta. No es un caso exclusivamente argentino. Aun en países europeos la prensa comenta ávidamente el anecdotario de cantantes, pianistas o directores, pero silencia la labor de los compositores, no tanto por mala fe como por ignorancia e incultura de las autoridades de los periódicos. Por su parte, el público está obligado a ocuparse del comercio musical (discos, compactos, giras de orquestas y divos para tocar el repertorio adocenado) y desviado de la atención que podría otorgar a la creación. Desde 1890, hemos retrogradado mucho.

Una contracara: los que emigraron

Desde 1965 he llevado una nómina de los compositores, intérpretes y docentes que se han radicado fuera de la Argentina. Casi ninguno lo hizo por razones políticas o similares. Se han marchado porque buscaron y encontraron un ambiente más favorable en países europeos o americanos. La lista que he podido confeccionar por averiguación directa o por referencias serias y confiables llega ya a los trescientos cincuenta artistas (350) en diciembre de 1992. Reúne únicamente músicos de primera fila, que han descollado en sus nuevos domicilios. Por ejemplo, León Spierer —formado aquí íntegramente— ocupa un primer atril en la Filarmónica de Berlín, y desde hace cinco años es su primer concertino. El mismo puesto ocupa Rubén González en la Sinfónica de Chicago, y Luis Michal en la Ópera de Munich. Hay argentinos en puestos distinguidos de veinte orquestas, y todos habían sido íntegramente formados aquí, lo mismo que concertistas como Martha Argerich, Daniel Barenboim o Bruno Gelber, que la mezzosoprano Alicia Nafé o el tenor Raúl Giménez, directores como Carlos F. Cillario o Miguel Ángel Veltri. Ese fenómeno se presenta en los países en vías

de desarrollo, pero en ninguno llega a las cifras que las de la Argentina. Esto muestra que —talento aparte— la formación profesional de esos artistas es muy buena, pero que nuestro país «suelta» a sus buenos elementos sin recibir de ellos ningún beneficio, después de haber invertido incalculables recursos en su educación (docentes, libros, instrumentos, edificios, etc.). Ésta es una faz de la realidad musical argentina que no debe ser soslayada.

Otra faz: no se cuida ni protege la difusión de las obras de los compositores argentinos. No se editan discos de música «clásica», a pesar de que habría compradores, y las radios argentinas no transmiten aquellas obras. Prefieren los registros repetidísimos de las grandes editoras discográficas, que son también los que ocupan la atención de los comentaristas o críticos. En síntesis, la Argentina se manifiesta sorda a su propia voz, salvo si se trata de tango, folklore o género «melódico». No hay una política musical, ni cultural, que preserve esos valores.

Lo que se hace contra la corriente

Con ayuda o aliento escasos o nulos, la creación argentina de música mayor ha producido mucho y bueno. Sin remontarnos a treinta o más años atrás, podemos enumerar las óperas *El timbre* y *Antígona Vélez*, de Zorzi, *Jettatore* y *Edipo en San Telmo*, ambas de Rattenbach, autor de otras ocho similares; *La hacienda* y *Marathon*, ambas de Camps; *Escorial* (Perusso); *La venganza de don Mendo* (Mastronardi); *La maldolida* (Urteaga), todas estrenadas entre 1970 y 1991.

Si se elige entre la producción instrumental (sinfónica y de cámara) no pueden omitirse las sinfonías de García Morillo (seis, hasta hoy), el Concierto para cuerdas, de Ginastera (1965), el poema *La noche*, de Suffern (1944), los conciertos para violín de Ugarte (1964), de Alicia Terzian (1959) y de Picchi, para no remontarse a cuatro décadas atrás, con obras como la *Sinfonía argentina*, de Juan José Castro; el *Concerto grosso*, de José María Castro; *El tarco en flor*, de Gianneo; *Obertura festiva* de Ficher, sus sinfonías sexta y séptima o el tercer concierto para piano. Algo más recientes, las *Variaciones americanas*, y el quinteto para piano y cuerdas, de Caamaño; la segunda serenata, de Tauriello; la *Sinfonietta*, de Rattenbach; *Concierto campestre*, de Washington Castro, su *Obertura jubilosa* o su concierto para orquesta; *Variaciones enigmáticas*, de Zorzi, todas composiciones de los años 1955/70.

Pero este trabajo debe mencionar la *Sinfonietta para cuerdas* (1947) y la *Sinfonía breve*, de Graetzer (1951), los conciertos para piano de Sciammarella (titulado *Variaciones concertantes*, 1952), de Pía Sebastiani (1941) y

de Osías Wilensky (1949), para no resultar olvidadizo por demás, aunque lo resulte pese al esfuerzo del autor, al cual le resultó imposible asistir al estreno de muchas obras que no se repitieron. Éste es un hecho que no permite juzgar toda la producción musical erudita, especialmente la de cámara, que pasa fugazmente ante el público.

Gran parte de las obras compuestas desde 1970 han llegado al público europeo tocadas por el Grupo Encuentros Internacionales que fundó y dirige Alicia Terzian. Seguramente, las que enumero no son conocidas sino por pequeños sectores de público argentino: *Oda*, de Hipólito Gutiérrez (nacido en 1927); *Un grido anche di gioia*, de Ranieri (n. 1930); *Imágenes líricas*, de Marcelo Koc (n. 1918); *Pasajes*, de Roqué Alsina (n. 1941); *En el bar, como un tango*, de Roque de Pedro (n. 1935); *Voces*, además de *Canto a mí misma*, de Alicia Terzian (n. 1936); *La Orquesta*, de Jorge Fontenla (n. 1927); *Serenata para quinteto de aerófonos*, de Alemann (n. 1922); *Tangazo*, de Piazzolla (1921-1992); *Ludus*, de Hilda Dianda (n. 1917); *Sonata del ruiseñor*, de Guastavino (n. 1914); *Preludios acuáticos*, de Luzian; *Sinfonietta sobre el nombre de Bach, Variaciones Passacaglia*, sonata para piano, entre otras composiciones de Camps (n. 1924), *Lejanías*, de Fernando Maglia (n. 1960); *Cantar de cantares*, de Jorge Liderman; *El gotán*, de Vaggione (n. 1940); *Ritos ancestrales de una cultura olvidada*, de Iglesias Rossi (n. 1956); *Vox*, además del *Segundo cuarteto, Abfuhr* y *Splitting*, de José Luis Campana; *Axis*, de Pedro Palacios; sonata para piano, de Irma Urteaga (1944); muchas piezas de Luis María Serra (n. 1942), de Maragno (n. 1928); de Kröpfl (n. 1928), de Zubillaga (n. 1928), del ya citado Ranieri, de Pemberton (n. 1932), de Gandini (n. 1936), de Wilensky (n. 1933), de D'Astoli (n. 1934), de Julia Stilman; de Manuel Juárez, Luis Arias, Marta Lambertini y otros nacidos en la década de 1940. La más reciente revelación de Esteban Benzecry, nacido en 1970, confirma una inclinación universalista destinada a permanecer.

Una síntesis actual

No es posible, sin injusticia, enumerar pocas canciones (el venero más rico y mejor trabajado de la Argentina, con obras maestras de Lasala, Ginastera, Guastavino, López Buchardo, Jurafsky y muchos, escalonados desde 1910 hasta hoy), y nadie ha oído completo el repertorio de cámara, ni el de órgano, ni el coral, que son las cenicientas de los conciertos. Mucho menos, las obras electroacústicas.

Lo que sí se advierte es que la orientación nativista ha dejado lugar, como en todo el mundo europeo, a una «internacionalización» del estilo y a ciertos compromisos estéticos, pasajeros o no, que desdibujan las per-

sonalidades. Es temprano para decidir si los compositores argentinos han diseñado un carácter nacional. Generalmente, ellos demostraban, antes que otra cosa, cierta moderación y bastante recato expresivo, muy criollo. Las danzas argentinas son más poéticas que dinámicas (zamba, chacarera, milonga, tango) y se puede observar que los cultores del folklore son de apellido español, en tanto los tangueros tienen casi siempre apellido italiano. Lo francés influyó sólo durante el deslumbramiento de Debussy, y hoy, desde 1950, lo argentino es más cosmopolita. La Argentina sigue siendo un país abierto y en formación. Eso se traduce en la música de todos los géneros.

Napoleón Cabrera



Una canción, aguada de Gabriel di Toto (1975)



Cine argentino: las nuevas fronteras

Hace bastantes años, en pleno auge del *cinema novo* brasileño, el inolvidable Glauber Rocha escribía: «El cine argentino se preocupa mucho de la forma, sin pensar en lo que tiene que decir». Desde entonces, han pasado muchas cosas, algunas dictaduras y sempiternas crisis económicas. Y corrido mucho celuloide por las cámaras.

En un desfile esquemático, podrían recordarse sus hitos. En la década del 30 al 40, el cine argentino creó una industria bastante próspera y dominó todas las pantallas del área de habla española. Llegó a desarrollar una factura técnica muy solvente y algunas obras de valor, que obtenían amplia repercusión popular. Pero su industria, con amplios estudios y una producción regular, tenía pies de barro; no supo capitalizar sus éxitos continentales y el *boycott* norteamericano durante la segunda guerra (Argentina se mantuvo neutral), lo privó de película virgen mientras Hollywood apoyaba la segunda industria de cine latinoamericana, la de México.

Desde entonces, el cine argentino perdió bastante contacto con sus públicos, empeñándose en una desigual competencia, donde primaba un clima artificioso (alguna vez, comparándolo con el cine italiano de «teléfonos blancos» se lo llamó de «escaleras blancas»... las había) pese a algunos intentos de hacer un cine de calidad, pero que era desarraigado.

Desde la década del medio siglo, ya no se bastó a sí mismo y necesitó ayudas oficiales (nunca desinteresadas) y al fin, diversas leyes de protección, plausibles pero a menudo ineficaces.

Difunta la «época de oro» popular, reemplazada por una pálida comercialidad sin ecos, la primera crisis paralizó la industria, coincidiendo con el fin de la primera etapa del peronismo (que tuvo también una censura opresora), aunque, hay que reconocerlo, ciertas prebendas oficiales nunca se tradujeron en filmes declaradamente propagandísticos del régimen.

Desde 1957, con una nueva ley de cine que intentaba estimular la calidad, se inició un relevo generacional, precedido por la figura imprescindible de Leopoldo Torre Nilsson, con su ya mítica versión de la novela de Beatriz Guido *La casa del ángel.*

En la década de los 60, muchos jóvenes —la mayoría no formados en los estudios—, se iniciaron con un movimiento denominado «Nuevo Cine Argentino», que obtuvo reconocimiento en festivales europeos, pero escasa repercusión popular.

Aquellos cineastas (entre ellos el actor Lautaro Murúa, con *Alias Gardelito;* Rodolfo Kuhn, David J. Kohon, Simón Feldman), apostaban obviamente por un «cine de autor», calificación puesta de moda en los mismos años por los *Cahiers du Cinema.* Claro que siempre hubo autores-directores, pero nunca se les había exaltado teóricamente, hasta que esos cineastas (en todas las «nuevas olas» que aparecieron durante esa década) trataron de ejercer esa primacía conscientemente, apoyados por la mayoría de la crítica.

Entonces se produjo —y este no fue un fenómeno exclusivo— la clásica disyuntiva del creador individual frente a la figura del productor, cuyo propósito fundamental es ganar dinero. Y como hacer cine es un oficio caro, los intereses mutuos colisionaban con frecuencia. Cuando el supuestamente idealista y talentoso autor-director conseguía montar su obra, se topaba con los otros eslabones de la cadena: distribución y exhibición.

No vale la pena pormenorizar las luchas por créditos, premios, protección a la cultura y demás historias de este drama: en cualquier país donde se hace cine estos avatares son harto similares; el actual cine español puede dar fe.

Los años 70

Mientras iban desapareciendo los cineastas prestigiosos de las primeras épocas (Soffici, Demare, entre los más persistentes) los «jóvenes turcos» del nuevo cine de los años 60 se profesionalizaban, apostando casi siempre por un cine más intelectual, quizá menos intuitivo. Entre ellos —lo mismo sucedía a nivel teórico— se planteaba el problema de la identidad cultural y la «búsqueda de las raíces nacionales», loable pero peligrosa senda que a menudo rozó la retórica. Fue la época en que, como en todas partes, surgía la corriente del cine político y social, cuyo título más conocido fue, en Argentina, *La hora de los hornos* de Fernando E. Solanas, cima del cine antiimperialista, el «tercer cine», que cubre sus primeros años de fama como objeto de exhibición clandestina. Tomamos la libertad de citarnos[1] para recordar este período: «La crudeza estadística sugiere que liberada

[1] *José Agustín Mahieu:* Panorama del cine iberoamericano. *Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1990.*



a sus fuerzas, la industria del cine sólo puede apostar por películas de seguro impacto popular, con audiencias masivas difíciles de alcanzar en un país de sólo 24 millones de habitantes. La opción no es fácil y generalmente se desliza hacia las fórmulas más cómodas, apoyadas en el entretenimiento basto estimulado por la alienación demagógica del gusto popular. Pero este dilema, habitual en casi todas las cinematografías comerciales, se agrava por la dependencia económica y cultural que asfixia o países como los latinoamericanos, abiertos a muchas formas de colonización multinacional.»

«Este problema se agrava y se hace más complejo en países como Argentina, donde tradicionalmente no existe la radicalización extrema entre un poder despótico y un pueblo pauperizado, entre la colonización cultural y un folklore potente. Hasta que las condiciones de la transformación social provocan violentas definiciones entre el poder tradicional y las capas populares, el cine argentino cultiva —como se ha dicho— los temas de la alienación individual, los problemas de una clase media más o menos consciente de la realidad y —esporádicamente, como en *Los inundados* (Fernando Birri, 1961)— la sociología del subdesarrollo interior. Cuando la radicalización política se precipita, con la restauración inminente del peronismo (1973), ya ha surgido, paralelamente al cine de entretenimiento y el esporádico "cine de autor", una corriente de filmes políticos comprometidos, realizados más o menos clandestinamente».

Es el caso, ya citado, del famoso filme *La hora de los hornos* (1966-1968) y otras obras —clandestinas o no— que enjuiciaban críticamente al sistema. Por otra parte, cine militante, no siempre documental, no pudo soportar, tras una pasajera legalización, las persecuciones de los gobiernos militares posteriores. El ejemplo más trágico fue la serie de exilios provocada por el filme *Los traidores*, duro testimonio sobre la tortura y las traiciones del sindicalismo, éstas últimas también escenificadas en el segundo filme de Solanas *Los hijos de Fierro*. El director de aquél, Raymundo Gleizer, fue uno de los primeros «desaparecidos», seguramente asesinado, en el período anterior al golpe de 1976. Otros colaboradores amenazados y arrastrados al exilio, fueron la primera ola de una «caza de brujas» que, más tarde, se hizo sistemática durante la dictadura, alcanzando a todos los sectores de la sociedad. O a casi todos...

En el período mencionado, la revelación más promisoria fue la del joven actor Leonardo Favio (se inició en *El secuestrador*, de Torre Nilsson, 1958) que en 1965 escribió y dirigió *Crónica de un niño solo*, filme sensible y conmovedor, con resonancias neorrealistas y un estilo intimista con toques bressonianos. Esta esperanza se afirmó en *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969), pero se frustró en parte con nuevas películas

algo confusas y algo pretenciosas, como *Nazareno Cruz y el lobo* (1974). Cineasta intuitivo, Favio ha regresado recientemente a la dirección (tras una larga pausa, en que se dedicó al canto) con un filme sobre el legendario boxeador Gatica.

En la clásica cuerda floja que separa el cine comercial de los intentos independientes, durante esta época se registró también una producción propia por parte de algunos jóvenes que habían obtenido éxito y dinero en la realización de filmes publicitarios. En principio, la idea era aunar esfuerzos para distribuir en común sus primeros largometrajes. Este proyecto de unión independiente fracasa enseguida, tanto por disensiones propias como por la hostilidad del medio. Tampoco sus filmes, si bien apuntan valores interesantes, modifican el clima de desinterés. *The players versus Ángeles caídos* (1969) de Alberto Fischerman, confusa pero fascinante alegoría en plan de improvisación claustrofóbica de sus intérpretes, es el ensayo más interesante, casi *underground.* Pero las primeras obras de Richardo Becher, Juan José Jusid, Néstor Paternostro y Raúl de la Torre (el que obtiene más éxito de público con la hábil *Crónica de una señora)* no alcanzan a crear una nueva corriente, como pretendían. De la Torre, Jusid y Fischerman, sin embargo, continúan carreras sólidas, ya integrados en la producción «normal» de la oscilante industria.

La sempiterna gravitación de la cinematografía norteamericana, apoyada por su influencia en la distribución por medio de sus propias compañías y las satélites, pareció algo menor entre 1974 y 1975, cuando por primera vez las recaudaciones de los filmes argentinos (mucho menores en número)[2] alcanzaron cifras superiores. Esto se obtuvo con obras disímiles pero que obtuvieron una repercusión masiva de público desconocida desde los años 40. El éxito mayor de público lo obtuvo *La Patagonia rebelde* (1974) dirigida por Héctor Olivera con guión del mismo Olivera y Fernando Ayala, basado en el libro de Osvaldo Bayer que reconstruía históricamente una huelga general campesina con ocupación de fincas transcurrida hacia 1921. Los hechos tenían una culminación trágica con la represión ejercida por el ejército, que se convierte en una verdadera masacre.

En un momento en que el país se debatía entre las contradicciones políticas que desgarraban el movimiento peronista, de nuevo en el poder, el filme traía recuerdos incómodos para muchos. Para las fuerzas más conservadoras, que veían (utópicamente) a ese peronismo como una amenaza a sus privilegios; para el ejército, cuyo comandante en jefe de ese momento era sobrino del militar que ahogó a sangre y fuego la huelga patagónica; y para el propio peronismo, en cuyo seno el conflicto que enfrentaba a la izquierda juvenil y a la tendencia derechista y fascistoide que al fin triunfaría iba a resolverse con el exterminio físico y político de aquélla.

[2] La proporción de estrenos era de 35 contra unas 290.

La Patagonia rebelde caía como una bomba en ese campo y aunque no llegó a prohibirse concretamente (cuando se produjo el golpe militar de 1976 el filme ya había cumplido su período de exhibición) quedó silenciada desde entonces. Nos hemos detenido en este episodio cinematográfico porque fue, en ese contexto, un simbólico antecedente de la represión cultural —y por ende política y social— que se inciaba para el país en el siniestro período genocida del «proceso»[3] que se inscribía, como en otros países latinoamericanos, en la estrategia continental del imperialismo norteamericano y sus servidores locales, para evitar cualquier conato independiente. Siempre, como de costumbre, con el pretexto de la lucha ideológica anticomunista...

Censura y exilios

El proceso de censura ideológica y persecución que ya se había iniciado indirectamente durante el débil gobierno de Isabel Martínez de Perón (con la labor, entre otras de asesinatos e intimidaciones de las «tres A») repercutió ampliamente en el cine y otros ámbitos de la cultura. La desaparición o asesinato de cineastas como Raymundo Gleyzer, las amenazas y el obligado exilio de actores —entre otros, Héctor Alterio y Lautaro Murúa— ya mencionado antes, se sumó a la prolija y a veces delirante instauración de «listas negras» para los que se quedaron en el país. El procedimiento clásico del poder dictatorial, el «silencio del miedo», fue llevado a un alto grado de eficacia; en el campo de la cultura, el cine, el teatro y la literatura fueron las áreas más castigadas, en relación directa con su grado de difusión respectivo.

Citamos de nuevo nuestro libro: «...la profunda crisis política y económica, con su violenta inflación y recesión, puso a la industria, durante 1976, en sus niveles más bajos desde 1955. Un intento de «nacionalizar» el doblaje y copiado de películas extranjeras había provocado el *boycott* de las empresas norteamericanas, que dejaron de estrenar durante dos temporadas. El 27 de octubre de 1976, un nuevo decreto con concesiones a las compañías de Hollywood, permitió el regreso de sus filmes que, justo es decirlo, el público esperaba con ansiedad... Ese período de abstención de las poderosas compañías multinacionales no provocó un aumento de la producción nacional. Los costes en aumento desmesurado y las inhibiciones provocadas por la censura colocaron al cine argentino en su nivel más deprimido en calidad y cantidad. En 1976 sólo se estrenaron 16 películas argentinas y 17 en 1977».

[3] *Como se sabe, los militares (y sus colaboradores intelectuales civiles) llamaban a la dictadura «Proceso de reconstrucción nacional».*

En el plano económico, la desaparición, en 1978, del impuesto del 10 por ciento sobre las localidades, que eran el principal alimento del fondo de protección que administraba el Instituto Nacional de Cinematografía, fue otro golpe para la producción, traducido en la disminución de la cantidad de largometrajes. Asimismo hizo más difícil para la industria (o los productores-directores) emprender obras de ambición y riesgo artístico.

En este sombrío período sólo puede anotarse un hecho que enaltece en cierto modo a los cineastas: no hubo un cine de propaganda explícito que halagase al régimen militar, aunque la censura imperante no daba espacio a incursiones críticas, ni aún veladas, acerca de la situación del país. Hubo, pues, que practicar la evasión, la omisión o quedar en silencio...

Sombras y luces

Escasos filmes de calidad pueden contarse en esos años: *¿Qué es el otoño?* (1976) de David J. Kohon fue una melancólica elegía a una generación de intelectuales frustrados (los de los 60) cuyas alusiones a la actualidad fueron objeto de cortes; *No toquen a la nena* (1976) de Juan José Jusid, fue una comedia satírica cuyas «audacias» también fueron censuradas (con prohibición total en la provincia de Córdoba, por su gobernador: un general, claro) y *Piedra libre* (1975) última película de Leopoldo Torre Nilsson, prohibida en primera instancia, pero liberada por orden judicial.

La evasión, a través del erotismo grueso (pero moderado) o la comicidad burda, se manifestó en filmes de cierto éxito comercial, cuya índole ya se revela en sus títulos. Citamos al azar: *Encuentros con cualquier tipo de señoras, Patolandia nuclear, Con mi mujer no puedo, La guerra de los sostenes...*

Cabe señalar el comienzo promisorio de Adolfo Aristaráin en *La parte del león* (1978), un dinámico relato detectivesco, o el interés de *La isla* (1979) de Alejandro Doria. En 1980 destacó *El infierno tan temido,* excelente adaptación de un cuento de Juan Carlos Onetti, sin duda la mejor película de Raúl de la Torre. El mismo año, una buena incursión de Héctor Olivera en el cine fantástico con *Los viernes de la eternidad.*

1981 fue un año clave, porque apuntó un cierto desafío, aún elíptico, a la censura del régimen. Adolfo Aristaráin realiza un filme notable, *Tiempo de revancha.* Fue la primera obra que trata —con alegorías evidentes a pesar de esas elipsis— la tensa y opresiva persecución que diezmaba el país. Con un estilo seco y percutante, Aristaráin adopta una trama policial, de cine negro, para describir la odisea de un ex sindicalista que ha borrado sus antecedentes de activista político y cae en una tortuosa espiral con altos intereses económicos detrás. Su tremendo final fue también un sím-



bolo de la corrupción y el terror impuesto por un régimen a través de la violencia genocida.

En la misma línea de aventura «negra» llena de violencia, donde la metáfora es tan clara como discreta y concisa, se inscribe *Últimos días de la víctima* (1982) del mismo Aristaráin. Es en principio la historia de un asesino profesional, metódico y eficiente, que al fin es atrapado por los invisibles hilos del poder que gobierna los crímenes. La maestría y la intensidad de ambos relatos revelaban en Aristaráin (con larga trayectoria anterior como ayudante de dirección) a un nuevo y talentoso autor para el cine argentino, en momentos en que estaba oprimido por la crisis, la autocensura y la forzosa convivencia con el poder.

A medida que se desmoronaba el aparentemente sólido edificio del poder dictatorial, las metáforas se hacían más concretas. El veterano Fernando Ayala realizaba, también en 1982, *Plata Dulce*, una corrosiva sátira sobre el clima de especulación y corruptelas diversas que padeció el país con la política económica del tristemente célebre ministro del ramo, Martínez de Hoz, que se tradujo en el vaciamiento industrial, el imperio de los negocios dudosos y la euforia alucinada del dólar barato. El filme exponía hábilmente, en tono de comedia, como más allá de la especulación en gran escala, una multitud de genes de escasos medios entra en la rueda de inversiones aparentemente fructíferas hasta que el ficticio aparato se derrumba.

Ya en vísperas de la apertura democrática, Ayala dirigió *El arreglo* (1983), una de sus mejores obras. Decíamos entonces: «... Es la historia de un humilde trabajador (clase media baja) que ante la posibilidad de obtener el ansiado beneficio del agua corriente mediante un soborno, se niega tozudamente a transar. Era otra metáfora de cómo la destrucción moral de un país, suscitada desde el poder, podía alcanzar hasta los más pequeños detentadores de alguna influencia. Pero también señalaba un camino de resistencia. *El arreglo* era una obra excelentemente realizada, sobria y con una magnífica interpretación, Federico Luppi a la cabeza».

Cuando ya se avizoraba el ocaso del aparato militar (para algunos observadores, una «retirada» meramente táctica) se multiplican en el cine las referencias a la actualidad y al pasado, aunque siempre en elipsis y metáforas; una de ellas es el nostálgico *Espérame mucho* (1982-83) de Juan José Jusid donde, a través de los recuerdos de un niño, se pasa revista a las épocas triunfantes del peronismo, hasta 1950. Otra es *Volver* (1982) de David Lypsik, una metáfora sobre el clima artificioso de la economía ultraliberal de los 80, a través de la historia de un ejecutivo que ha hecho carrera en Estados Unidos y que regresa para supervisar el cierre de una fábrica vinculada a su multinacional.

En vísperas de las primeras elecciones libres desde 1973, que enfrentan el peronismo y el radicalismo (tradicional partido argentino de centro) un filme de Héctor Olivera —el realizador de *La Patagonia rebelde*— arriesgó hábilmente un capítulo candente para los antiguos seguidores de Perón: las luchas fratricidas entre su ala izquierda y la ultraderecha, que durante el tercer gobierno del líder y la presidencia de su viuda, Isabelita Perón, se había resuelto a favor de esta última, por el expeditivo recurso de aniquilar a la primera. Proceso, por cierto, que fue el preludio de la posterior dictadura militar. Esta etapa siniestra que está aún necesitada de estudio, en sus oscuros entretelones, se reflejó en *No habrá más penas ni olvido* (1983), una sátira implacable y sangrienta basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano.

El triunfo radical que llevó a la presidencia a Raúl Alfonsín, evitó tal vez que este filme cayera bajo las iras del peronismo de derecha, el sector más zaherido de su historia (por cierto Soriano había sido peronista...). La historia se fijó en el microcosmos de un pueblo de provincias —allí donde todos se conocen— y en tono tragicómico revelaba las contradicciones sempiternas del «movimiento», cuya base popular se había frustrado precisamente (quizá porque nunca fue una ideología sino un sentimiento) por las fuertes tendencias fascistoides de sus dirigentes políticos y sindicales[4].

Cine en democracia

Poco después de la infortunada guerra de las Malvinas, que los militares argentinos iniciaron para recobrar cierta popularidad gracias a la reivindicación de las islas (ocupadas ilegalmente en el siglo pasado por los ingleses) y que todos los ciudadanos compartían, llegó el desastre, de todos conocido. La dictadura convocó al fin a elecciones, en algo que algunos observadores consideraron una «retirada estratégica», ya que se aseguraron un control interno de sus fuerzas. Pero el desprestigio fue enorme y repercutió en sus propias filas.

La convocatoria a elecciones libres, en 1983, inició una difícil transición, con el país esperanzado en una nueva etapa de libertad, pero ensombrecido por el desquiciamiento moral y económico provocado por la dictadura militar y sus colaboradores civiles. La publicación del «Informe Sábato» y la luz proyectada sobre los crímenes cometidos, los juicios emprendidos contra el ex presidente Videla y otros jefes implicados en actos genocidas, reveló hasta qué punto la Argentina había sido mutilada y escarnecida. Por desgracia, este nuevo «juicio de Nuremberg» no alcanzó a sus últimas con-

[4] *Para intentar un posible conocimiento de este complejo período de la historia argentina puede leerse* Los deseos imaginarios del peronismo, *de Juan José Sebreli. Buenos Aires 1992. Sudamericana.*

secuencias y un polémico decreto de absolución por «obediencia debida» terminó por liberar a la mayoría de los responsables de actos criminales.

Pero esta es otra historia, que aún no ha terminado. En el campo del cine, la nueva libertad tuvo consecuencias duraderas, a pesar de la recientísima era del desencanto. Por lo pronto, se instauró una total libertad de expresión, análoga a la de prensa y se liquidaron los organismos de censura, salvo lo concerniente a las habituales calificaciones para menores. El organismo estatal destinado a regular y proteger la producción, el Instituto Nacional de Cinematografía, también registró el cambio. Su nuevo director fue un cineasta: Manuel Antín. (Durante la dictadura, estuvo en manos de aviadores, ya que el arma correspondiente al Ministerio de Aeronáutica, fue encargado de regir el cine...).

La política de fomento a la producción emprendida por Antín fue amplia y sin discriminaciones —cineastas adscriptos al peronismo, por ejemplo, obtuvieron créditos sin problemas— pero se distinguió también por dar cabida a muchos nuevos realizadores.

Esta línea fue fructífera y dio títulos muy valiosos, como se verá más adelante, aunque los escasos medios económicos disponibles no permitían muchos dispendios. De todos modos, el número de películas aumentó considerablemente en este lapso —por desgracia breve— de esperanzas y entusiasmo creador.

Al principio, como era previsible, hubo varios títulos dedicados a evocar las recientes penurias. Algunos se basaban en acontecimientos recientes y aún candentes: *La historia oficial* de Luis Puenzo y *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin, ambos de 1984, son dos ejemplos conspicuos de este acercamiento del cine argentino a una realidad dolorosa.

La primera trataba de uno de los hechos más siniestros que engendró la represión: los niños desaparecidos, hijos de activistas presos o asesinados y entregados a familias relacionadas con el régimen. Fue un relato directo y lleno de dramatismo, que obtuvo para la Argentina y toda Iberoamérica el primer Oscar de Hollywood. Su protagonista, Norma Aleandro, recibió en Cannes el premio a la mejor actriz.

Los chicos de la guerra fue el intento honesto de reflejar el traumático desastre de las Malvinas en sus víctimas más directas: los jóvenes soldados conscriptos arrastrados por el ejército profesional a la aventura de la ocupación de las islas.

Otras obras intentaron analizar —en forma menos fáctica— la vida y los ambientes de ese período tenebroso, bajo distintos ángeles. *Cuarteles de invierno* (1985) basado, como *No habrá más penas ni olvido,* en una novela de Osvaldo Soriano, refleja el absurdo, el terror y la locura de esos momentos, con el humor mordaz y negro característico del autor. La historia

narra la amistad entre un viejo cantor de tangos y un boxeador en decadencia, centrados en un pueblo para las fiestas organizadas por las autoridades militares del lugar. La dirigió Lautaro Murúa, actor notable que ya en 1961 había realizado un filme clave: *Alias Gardelito.*

Los días de junio (1984) de Alberto Fischerman, es otra de las películas que mejor reflejan el clima de terror pasado y esto a través de lo más ominoso: la amenaza, latente, que no se concreta pero pende como acción psicológica. Narra el regreso de un actor exiliado que regresa y se reencuentra con sus amigos, que también han sufrido desde adentro, la persecución y la derrota.

Una de sus secuencias más conmovedoras es aquella en que se desentierran en el jardín de una casa de libros prohibidos por «subversivos»... Algo que sucedía con frecuencia. La acción se sitúa en 1982, en los días en que culmina la hecatombe de Malvinas mientras el Papa Juan Pablo II visita el país.

A este exilio interior respondía la experiencia de los que tuvieron que irse. Gerardo Vallejo (antiguo miembro del grupo Liberación de Solanas) que en España, donde residió varios años, había buscado en sus ancestros castellanos con *Reflexiones de un salvaje* (1978), realizó a su regreso, en 1985, *El rigor del destino,* donde narraba la relación de un niño que llegaba de Madrid al Tucumán de sus abuelos. Esa relación familiar se alternaba con *flashbacks* de las luchas sindicales de su padre ya muerto, salpicados de disquisiciones políticas ceñidas al peronismo de sus personajes y por supuesto del cineasta mismo.

Fernando Solanas, el director del mítico *La hora de los hornos* (que el crítico Marcorelles de *Le Monde* comparó una vez con las obras de Eisenstein...) evocó en *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) un colorido retrato de exiliados en París, donde también se exilió ya desde fines del gobierno de Isabel Perón. El tono estrictamente político de sus filmes anteriores (reiterado en *Los hijos de Fierro,* que terminó de montar en París) inicia una evolución: un estilo sofisticado, a veces musical, mezcla ideas, política e historia (como en la aparición mítica del Libertador San Martín y de Gardel) en un relato barroco y caudaloso.

Si en las postrimerías de la dictadura las referencias eran elípticas —como en las obras citadas de Aristaráin y Ayala— en los años siguientes la clave del presente y su revisión se busca en el análisis del pasado.

En *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984) de Juan José Jusid, por ejemplo, se evoca un famoso escándalo político producido en 1935, cuando el gobierno conservador de la época negociaba un entreguista convenio de carnes de exportación con Inglaterra, que culmina con el asesinato en plena Cámara de un senador de la oposición. Una clave de este filme, de interesante planteo y desarrollo —como también sucedía en el documental *La*



República perdida (Miguel Pérez, 1983), era la intención de rescatar la memoria histórica a través de acontecimientos que aún pesan en el confuso panorama de la realidad actual.

Otro eco curioso de la noche de crímenes y torturas, fue la incorporación del sadismo a ciertas expresiones comerciales del cine erótico. Filmes como *En retirada* (Juan Carlos Desanzo), historia de un torturador «en paro», sirvieron para introducir escenas de sevicia con el pretexto de referirse a la patología sexual que sin duda existió entre los ejecutores del terror de Estado. Por fortuna, estas muestras de erotismo comercial y otras menos referidas a esas realidades, no fueron la norma, aunque persisten, como en todas partes. El escapismo y la trivialidad volvieron a reinar en ese sector.

La diversificación de temas y estilos, así como la aparición de nuevos realizadores, ya mencionada, a mediados de la década comenzó a dar frutos notables. En 1986 se iniciaron en el largometraje, entre otros, Carlos Sorin, Jorge Polaco, Guillermo Saura, Jorge Coscia, Teo Kofman, José Santiso y Raúl Tosso. Eliseo Subiela, por su parte, lograba un éxito notorio con su segundo filme, *Hombre mirando al Sudeste.* Ese año de 1986, según un crítico de Buenos Aires, pasará a la historia del cine argentino por disfrutar de un cincuenta por ciento del total de obras realizadas que lograban un nivel técnico y artístico elevado y, en algunos casos, excepcional. *La película del Rey,* de Carlos Sorin; *Diapasón,* de Jorge Polaco; *Hombre mirando al Sudeste,* de Eliseo Subiela y *Gerónima,* de Raúl Tosso, fueron seguramente las películas que revelaron a sus autores, en esta etapa esperanzadora.

Carlos Sorin (Buenos Aires, 1944) estudió cine en la Universidad de La Plata (fue alumno nuestro en esa escuela), fue luego asistente de Alberto Fischerman en la fotografía de filmes publicitarios y también para otras productoras de comerciales. Trabajó en Colombia y Ecuador (1973-1976) en dicha especialidad y fundó más tarde su propia empresa. Desde 1968 participa en el movimiento *underground* en la fotografía, entre otras, de *Puntos suspensivos* de Edgardo Cozarinsky (en 16 mm., 1970) y *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* de Miguel Bejo (1971). En 1972 participó en el rodaje, inconcluso, de *La nueva Francia,* de Juan Fresán y Jorge Goldenberg, que intentó narrar la historia delirante de Orellie Antoine de Tounens, que en 1861 se proclamó rey de la Araucania, entre los indios de la Patagonia.

Las azarosas aventuras de este interesante proyecto frustrado dieron origen al guión de su primer largometraje, *La película del Rey* (escrito con Jorge Goldenberg, también autor de aquél) que narra la patética historia de Orellie Antoine en contrapunto con una ficción que no lo era del todo:

la odisea de un joven cineasta que se empeña —con escasos recursos— en rodar la empresa del rey de la Patagonia.

Con el recurso del filme dentro del filme, Sorin evoca la historia de las dos odiseas: la del cineasta y la de Orellie Antoine, oscuro procurador francés de provincia que se proclama Rey de la Araucania y obtiene el apoyo de numerosas tribus indígenas patagónicas. Orellie Antoine soñaba con una monarquía constitucional inspirada en las ideas de la Revolución Francesa (redactó una notable constitución, progresista para la época) que se derrumba cuando es apresado por las autoridades, declarado demente y exterminados los indios que quería redimir... Por cierto, sus descendientes, en Francia, siguen repartiendo condecoraciones del reino fantasma...

La película del Rey mezcla las alternativas de la monarquía de Orellie con el rodaje lleno de contratiempos del cineasta, hasta que ambos sueños se precipitan en la desgracia. Es un filme divertido y lírico, lleno de hallazgos expresivos, que a la vez constituye una especie de manifiesto entrañable sobre la pasión por el cine y las vicisitudes que éste suele prodigar a sus amantes, decididos a forjar sus sueños pese a los imperativos crueles de sus reglas económicas. Esta notable *ópera prima* obtuvo el León de Plata en el Festival de Venecia (1986), el Premio a la mejor película en el VIII Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz (Francia) y el Premio François Truffaut a la mejor Ópera Prima en la XXXI Semana Internacional de Cine de Valladolid (España).

Jorge Polaco, con *Diapasón*, también marcó auspiciosamente el año 1986. Nacido en 1946, profesor de letras, se acercó al cine independiente con filmes rodados en súper 8 mm., algunos de los cuales, como *Margotita* (1984) obtuvieron importantes premios internacionales. *Diapasón*, rodada en 16 mm. y luego ampliada a 35, es una obra insólita, que podría clasificarse como experimental, si no fuese porque manifiesta precisión y madurez expresiva en un lenguaje audaz. «Es —decíamos entonces— un círculo cerrado y claustrofóbico, la «historia de un violador violado» como lo definía su autor en una sinopsis. Un aislado soñador que se construye un mundo cerrado y exquisito —artificioso y barroco— sólo vigilado por dos silenciosos criados que también se forjan un tortuoso universo de ritos ocultos. El protagonista, que narra su historia en *off*, conoce a una mujer, bastante fea y no muy joven, erudita en griego y en literatura pero basta y zafia, a la cual trata de transformar y elevar a su condición de supuesto (e imaginario) príncipe de origen yugoeslavo. El taumaturgo es quien al fin queda transformado y asume su soledad y su falta de contacto humano».

Obra llena de repliegues alucinantes y varios niveles de significación, especie de rito propiciatorio, tiene en su tendencia al absurdo y las ceremo-

nias oscuras un cierto aire a lo Samuel Beckett. Tuvo premios en Locarno y Amiens.

Hombre mirando al Sudeste, de Eliseo Subiela, fue otra de las propuestas poco comunes de la cosecha de 1986, aunque rodada en 1985. Subiela (Buenos Aires, 1944) estudió en la Escuela de Cine Independiente del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Plata y más tarde fue ayudante de dirección en diversos filmes. En 1965 destacó en un cortometraje, *Sobre todas estas estrellas* y pasó al campo del cine publicitario hasta que en 1980 dirigió su primer largometraje, *La conquista del paraíso*, para no volver al cine publicitario hasta 1985. Con *Hombre mirando al Sudeste* se consagra, por fin, como uno de los realizadores de mayor personalidad. Es una historia que roza la ciencia ficción pero se inclina a una peculiar metafísica.

En un hospital psiquiátrico aparece, sin que nadie pueda saber de dónde, un hombre que dice llamarse Rantés. Un médico que lo examina escucha, con una mezcla de estupor y escepticismo, que dice provenir de otro planeta, que no es humano y que recibe y transmite mensajes a su mundo. Para ello suele colocarse inmóvil, en el jardín del hospital, mirando al Sudeste. Para el psiquiatra, es un caso extraño y duda entre creerle y considerarlo un simulador. Constata, eso sí, que es imposible identificarlo —no *existe* en los prontuarios— y revela un coeficiente mental de genio. Rantés ayuda a los demás pacientes y los transmite a distancia las sensaciones que experimenta tomando el puesto de director en un concierto con la Novena Sinfonía de Beethoven. Pero esta perturbadora personalidad es al fin aniquilada por la ciencia terrenal...

Como en el caso de Polaco, este cineasta complejo y bastante fuera de las corrientes habituales, ha proseguido una carrera polémica con *Últimas imágenes del naufragio* (1989), Gran Premio Coral del Festival de La Habana y *El lado oscuro del corazón* (1992) premiado en Montreal.

Si los autores mencionados irrumpen con distintos registros pero que se apartan todos del realismo tradicional, Raúl Tosso (Avellaneda, 1953) apuesta por una visión documental tan rigurosa como inscrita en un análisis social del problema de la transculturización de las minorías indígenas. En *Gerónima* también hay un interrogante sobre la condición humana, sobre el mismo concepto de «civilización». Primero, la historia se planteó como un mediometraje documental en 16 mm. sobre una india mapuche que vivía en el desierto patagónico con sus cuatro hijos, en una desolada miseria. Pero el material del filme, ya realizado en 1982, se presentó de tal interés que se transformó en un largometraje (que podría inscribirse en la línea del documental «reconstruido») que reconstruye dramáticamente, pero con autenticidad notable, la historia real que un médico grabó

con la india Gerónima cuando ésta y sus hijos fueron internados en un hospital regional. De ese modo, con el fondo de la grabación original de la voz de Gerónima (que en el filme interpreta Luisa Calcumil con sorprendente veracidad) se logra un testimonio estremecedor de una transculturización inoperante.

Malayunta, de José Santiso, y *Perros de la noche*, de Teo Kofman, fueron otros títulos de interés en ese año propicio. La primera es una película basada en una obra teatral de Jacobo Langsner y, pese a ese claro origen, se convierte en un ceremonial de horror y dominación que opone a un escultor bohemio y a un matrimonio maduro que subalquila una habitación y poco a poco lo aprisionan en nombre de una tortuosa moral puritana. Tuvo una espléndida interpretación de Bárbara Mugica, Federico Luppi y Miguel Ángel Solá. *Perros de la noche*, por su parte, es la desolada y sórdida historia de unos hermanos criados en una «villa miseria».

Más estrenos y proyectos

La actividad fue creciente a partir de ese mítico 1986. Había ya veinte filmes esperando estreno y casi treinta en rodaje y preparación. También aumentaron las coproducciones con Francia, Gran Bretaña (a través del Channel Four), Holanda, Estados Unidos y hasta Checoeslovaquia.

El espacio obliga ya a resumir la actividad en los años que van hasta 1993. Debe destacarse el retorno al largometraje argumental de Simón Feldman, prestigioso cortometrajista y pedagogo que había sido en los años 60 un animador del «nuevo cine» de entonces, con *El negoción* y *Los de la mesa 10*. *Memorias y olvidos* es una tragicomedia —y una reflexión— sobre el país a través de una encuesta filmada.

Mirtha de Liniers a Estambul (1985) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, y *Made in Argentina* (1987) de Juan José Jusid, fueron dos interesantes incursiones en la problemática del exilio. Alberto Fischerman, realizador de la excelente *Los días de junio*, dirigió posteriormente una comedia, *La clínica del doctor Aureta*, *Gombrowycz o la seducción*, curiosa recreación de la vida en Argentina del famoso escritor polaco a través de sus amigos, y *Las puertitas del señor López*.

Fernando Solanas, tras *Tangos...*, realizó *Sur*, otra barroca reflexión sobre la vuelta del exilio. Fue una coproducción con Francia y ganó en Cannes (1988) el premio a la mejor dirección. Jorge Polaco que, después de *Diapasón*, siguió en la misma línea con *En nombre del hijo*, obtuvo en 1992 un éxito de crítica con *Siempre es difícil volver a casa*.

Luis Puenzo, tras su Oscar por *La historia oficial*, rodó en México *Gringo viejo*, sobre la novela de Carlos Fuentes (basada en la misteriosa muerte

de Ambrose Bierce) con Jane Fonda como productora y protagonista, vista en Cannes en 1989. Posteriormente encaró otra ambiciosa coproducción, con una adaptación de *La peste*, de Albert Camus.

Adolfo Aristaráin rodó en Nueva York *The Stranger* (1987), pero en 1992 volvió a los temas argentinos con *Un lugar en el mundo*, conmovedora historia de los humillados pero no vencidos luchadores por un país más puro y honesto. El filme, estrenado con éxito en Argentina y España (obtuvo aquí el premio Goya a la mejor película extranjera de habla castellana) fue también candidato al Oscar, pero la Academia de Hollywood la retiró por haber sido inscrita como uruguaya...

Fernando Solanas regresó también en 1992 con *El viaje*, otro de sus ciclópeos intentos de reflejar —esta vez no sólo Argentina sino toda Latinoamérica— la realidad de un continente sometido al imperialismo... Irregular, polifacético, es un filme de viaje, como indica el título, donde un joven de Tierra del Fuego parte en busca de su padre. Este es el hilo conductor, pero además incluye una sátira sangrienta al «menemismo», un caleidoscopio de la miseria y la magia del continente y cierto «realismo mágico» que ha incorporado a su cine desde su *Tangos*... Quizás abarca demasiado.

La situación actual

Entre los veteranos, cabría recordar *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, duro relato sobre el secuestro y asesinato, en La Plata, durante la dictadura, de jóvenes estudiantes en huelga; la mayor madurez de la feminista María Luisa Bemberg (tras el éxito con el melodrama *Camila*) en filmes como *Miss Mary* y *Yo la peor de todas*, sobre la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz. Entre los más recientes, la excelente *ópera prima* de Manuel Pereira *La deuda interna* (Oso de Plata en Berlín 1988) y *Flop*, notable y heterodoxa visión de la vida de un famoso cómico del pasado (Florencio Parravicini) que no tuvo el éxito que merecía, dirigió Eduardo Mignogna en 1990[5].

La grave crisis económica de 1989, con su inflación galopante y el siguiente cambio de gobierno, conseguido por el peronismo encabezado por Carlos Menem, provocó un retroceso en la producción cinematográfica, que se había acercado al tradicional promedio de 30 largometrajes anuales. Se temió incluso que desapareciera el organismo dedicado a su protección, el Instituto Nacional de Cinematografía. Tras el plan de estabilización y numerosas privatizaciones, se ha logrado recientemente una cierta estabilización del índice inflacionario, que descendió considerablemente. El Instituto se puso en manos de un empresario, Guido Parisier, que expuso un

[5] *Hay que recordar también* Las tumbas *de Javier Torre (el hijo de Torre Nilsson),* Después de la tormenta, ópera prima *de Tristán Bauer, ambos premiados en Huelva, en las ediciones de 1990 y 1991 respectivamente. A destacar también una excelente comedia de Juan José Jusid:* ¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar? *(1992).*

El año 93 se ha iniciado con buen pie, pese a las apreturas económicas (uno de los recursos propuestos por el I.N.C. para acrecentar sus fondos, el impuesto al vídeo y la T.V. es resistido por los afectados y el juicio ha llegado a la Corte Suprema) y hubo varios estrenos con éxito de público y crítica. Gatica, *historia del mítico boxeador amigo de Perón y Evita, constituyó un auténtico fenómeno de éxito popular. Es obra de Leonardo Favio, que no filmaba desde hace 17 años.* Tango feroz, *de Marcelo Piñeiro, es la historia de Tanguito, un músico de rock, con Imanol Arias y Héctor Alterio. Otro fenómeno de éxito masivo, pero a nivel de público juvenil.* De eso no se habla, *de María Luisa Bemberg, con Marcelo Mastroianni (coproducción con Italia), es otro filme de gran interés, elogiado por la crítica.* El caso María Soledad, *de Héctor Olivera, narra un hecho real, un crimen en la provincia de Catamarca, que provocó secuelas políticas.* Matar a la abuelita *(de J.C. D'Angiolillo), con Federico Luppi, fue una de las últimas coproducciones con R.T.V.E. La lista de estrenos recientes se completa*

plan de ayudas y otras medidas para obtener fondos para la producción, entre ellas un impuesto sobre la venta de vídeos.

El panorama actual, según algunas estadísticas publicadas recientemente en Buenos Aires, indica una recuperación del público. Pero según la encuesta realizada por TEA para la revista de cultura *La Maga,* a fines de 1992, la recuperación es relativa: ese año, de cada diez personas, seis no asistieron nunca al cine. A mayor edad, crecen las respuestas negativas: así, entre los mayores de 60 años, más de siete de cada diez (72 por 100) no han asistido nunca a una sala para ver un filme. Entre los que van, (43 por 100) siete de cada diez (31%) sólo lo hacen esporádicamente. Este es un dato bastante desalentador, pero parece un progreso frente al 75% de gente que no fue nunca al cine en 1991.

Según la misma información, 1991 fue el peor año de la historia en cuanto asistencia a las salas. El año siguiente, en cambio, registró una mejora para el cine argentino, atribuido en parte al éxito de público y crítica, y en especial a los premios obtenidos por las películas de Adolfo Aristaráin *(Un lugar en el mundo)* y Eliseo Subiela *(El lado oscuro del corazón),* que asimismo fueron las que obtuvieron mejores resultados de taquilla.

Los más optimistas, sin creer que esto sea un *boom,* confían en que la estabilidad económica y la política desarrolla no por el I.N.C., que incluye, como se dijo, un impuesto al vídeo y a las películas emitidas por televisión, ayude a fortalecer la producción. Las medidas citadas, por cierto, han sido recurridas ante la justicia por los canales y los dueños de videoclubs. El I.N.C. tiene un sistema de créditos (en teoría es una ayuda para apuntalar obras de empeño artístico) y una llamada «recuperación industrial» que es, como dice uno de sus directivos «un premio que el Estado otorga a las producciones exitosas» (un estímulo ambiguo, ya que favorece los proyectos más «comerciales»). Se está estudiando otorgar créditos a *óperas primas.* Pero, en una entrevista, Adolfo Aristaráin anotaba: «...pero el crédito sigue siendo un absurdo: el crédito hay que devolverlo y si una película, siendo un éxito apenas alcanza a cubrir los gastos, no creo que ningún inversor se meta. Por eso, aunque parezca una mala palabra que nadie quiere decir, el cine tiene que estar subsidiado»[6].

Como estos son problemas que venimos escuchando desde hace muchos años (allá y también en España) y dado que a pesar de todo se hacen buenas películas, hay que convenir que ese buen cine es una locura. Sea bienvenido.

José Agustín Mahieu

con Un muro de silencio, *de Lita Stantic, y* El camino de los sueños, *de Javier Torre, uno de los hijos de Torre Nilsson. En rodaje o listas para estreno, se cuentan* El hombre del cine mudo *(que cambiará de título), primer filme del otro hijo de Leopoldo Torre Nilsson, Pablo Torre;* Convivencia, *de Carlos Galettini (con José Sacristán y Luis Brandoni);* Las boludas, *de Víctor Dinenson;* Funes, un gran amor, *de Raúl de la Torre, son otros títulos para una actividad promisoria.*

[6] *Revista* La Maga, *23 de diciembre de 1992.*

Cine nacional durante el Proceso

Todo intento por esbozar un análisis sobre la producción cinematográfica nacional durante el nefasto período denominado Proceso de Reorganización Nacional que abarcara los años que van de 1976 hasta 1983 incluido, implica iniciar un relevamiento que necesariamente debe conjugar los elementos sociopolíticos disgregados, la legislación cinematográfica imperante, la persecución y aniquilamiento ideológico para desnudar el verdadero contexto en el que se desarrolló y facilitar su comprensión.

Quizá convenga remontarnos un poco en la historia. El cine nacional, iniciado ya su período sonoro, desgrana una producción que se va incrementando año tras año, enriquecida por las variantes temáticas que irán conformando géneros y prototipos de personajes. De este período casi primitivo podemos rescatar la figura de un creador intuitivo, el director José «Negro» Ferreira, considerado actualmente como un autor de filmes. Entre sus películas más logradas cabe mencionar *Muñequitas porteñas, La chica de la calle Florida, Besos brujos,* interpretado éste por la diva del momento, Libertad Lamarque. *Muñequitas porteñas* está considerado como el primer filme argentino totalmente hablado. Otros realizadores continuaron los pasos que fuera marcando Ferreira y obtuvieron productos de gran impacto popular como los filmes de Romero, especialista en temas tangueros, o Mario Soffici, actor, director y guionista de numerosas cintas, hombre prolífico y multifacético que nos legara algunas historias de hondo contenido social como *Kilómetro 111* (estrenada en 1938) y *Prisioneros de la tierra* (estrenada comercialmente en la sala Real el 17 de agosto de 1939). Esta última refleja una verdadera epopeya rural con un verismo y una crudeza llamativa dentro de los cánones del realismo formal vigente en aquellos años. Narrada con nervio, pero con firmeza, impactó de manera contundente al público espectador, a tal punto que hoy se la considera un clásico de nuestro

cine. Pero con los inicios de los cuarenta, la industria transita por dos líneas claramente definidas: una de neto corte popular y la otra corriente que se lanza hacia la internalización temática, con renovados aires de sofisticadas comedias blancas o la intelectualización a través de adaptaciones de clásicos universales. En esta última corriente destaca el nombre de un creador sutil, llamado Luis Saslavsky, quien dotó de una plasticidad brillante a todas sus películas, elevando el nivel estético general de la entonces farragosa producción nacional.

Es en esta época cuando se cimentan las bases de una industria poderosa, con importantes estudios, cientos de comedias habladas en un castellano neutro, porque teníamos la hegemonía de todo el mercado latinoamericano; exportábamos películas y nuestras divas vernáculas se transformaban en estrellas del mundo hispanoparlante. Luego perderían apoyo y el interés del público local.

Influyeron varios factores, internos y externos. Entre los internos, cabe destacar el grado de saturación argumental al que habían llegado las comedias blancas, que cada vez se distanciaban más de los códigos populares argentinos. Prueba de ello es la respuesta del público ante manifestaciones auténticas, las que resultaron verdaderos éxitos de taquilla como *La guerra gaucha,* dirigida por Lucas Demare, estrenada el 12 de noviembre de 1942 en la sala Ambassador, basada en relatos de Leopoldo Lugones; *Las aguas bajan turbias,* realizada por el talentoso y apasionado Hugo del Carril, basada en la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela, escritor que se encontrara preso en momentos de la filmación en 1952, víctima de la persecución ideológica.

Y otro ejemplo de honestidad intelectual, a pesar de no poseer connotaciones sociales tan profundas y caer en los riesgosos límites del melodrama, fue *Dios se lo pague* de Luis César Amadori, estrenada en el cine Gran Rex el 11 de marzo de 1948.

Entre los factores externos, en el año 1942 Estados Unidos, luego de un concienzudo estudio de las maniobras políticas de nuestros gobiernos durante la Segunda Gran Guerra, y al notar que nuestra supuesta neutralidad escondía con escaso disimulo la simpatía de algunos grupos de poder hacia el Eje, decidió boicotear el suministro de película virgen, que nosotros forzosamente importábamos de allí, auxiliando además a una industria que comenzaba a florecer, como la mexicana, invirtiendo en producciones y asesoramiento técnico en su cinematografía, desplazándonos en forma progresiva del dominio del mercado hispanoparlante en pos del vertiginoso crecimiento azteca.

A partir de entonces, se nota una decadencia lenta pero irreversible. En la década del sesenta, el espectador medio se había alejado prácticamente



de las salas donde se proyectaba cine nacional. Su concurrencia sigue decayendo, a pesar de ofrecer los cineastas una gama muy rica de experimentaciones formales y narrativas, dentro de un ramillete de manifestaciones fílmicas que bucean en novedosas búsquedas estéticas.

La generación del 60 trabaja con gran libertad creativa, hecho que incentiva a sus realizadores, que reconocen haber heredado el interés por la renovación estilística de una figura señera, y que marcará a fuego a toda esta generación: Leopoldo Torre Nilsson, hijo del director Leopoldo Torres Ríos, creador de cintas populares. Torre Nilsson se introduce de lleno en la maravillosa maquinaria del cine en calidad de asistente de su padre al principio, para luego codirigir algunos largometrajes con el mismo hasta que se lanza de lleno a la dirección, y su bautismo fue un cortometraje titulado *El muro.* Según su propio autor, «fue una tentativa por crear entre nosotros un cine de experimentación». A partir de entonces se prolonga una carrera jalonada por éxitos y reconocimiento internacional, porque «Babsy», así lo llamaban cariñosamente los suyos, le cambió la cara a la técnica y al estilo, utilizó lenguajes simbólicos, metáforas, una narración que se adentraba en la psicología de los personajes, remarcando su incidencia en el paisaje, en el contexto social, especializándose en una crítica virulenta contra la pequeña burguesía, la clase acomodada y su filosofía fútil de la vida. Obviamente, no trabajó solo, y su período más brillante lo tuvo en la conjunción artística con su mujer, la escritora Beatriz Guido, quien colaboró permanentemente en la elaboración de los guiones literarios, ya que los técnicos son de su autoría y fue el primer director argentino que trabajó con guión de hierro (respetando a rajatabla el guión técnico hasta en el mínimo detalle en cuanto a angulación, planos, planos-secuencias, bandas sonoras, etc.). Su madurez artística llegó a fines de los cincuenta y en los sesenta prolongándose hasta el primer lustro de los setenta, período en el que traslada al cine el libro del iconoclasta Roberto Arlt *Los siete locos.* Filmó, además, la novela de Manuel Puig *Boquitas pintadas,* y adaptó el cuento *Emma Zunz* de Borges con el título *Días de odio.* De las películas de profunda indagación psicosociológica tenemos títulos como *La casa del ángel, La mano en la trampa, La caída, El secuestrador, Fin de fiesta.* Películas de encargo fueron las históricas *El santo de la espada* y *Martín Fierro.* Su figura influyó en todo el cuerpo de realizadores de los sesenta. Entre ellos podemos nombrar a Fernando Birri, Simón Feldman, Leonardo Favio, Juan José Jusid, Ayala, Kuhn, Kohon, Mario David, Fisherman, Cherniavsky, Valladares, Santiago, Antín, Getino, Pino Solanas, etc.

A principios de los setenta, la sociedad se encuentra dividida por el regreso al país de un líder carismático, el general Perón, y las mismas pujas internas de grupos extremistas que luchan por dominar dentro de las hues-

tes del partido que lograría un triunfo aplastante en las urnas de 1973, nos conducen a un abismo inexorable. Con el caudillo enfermo y desgastado, y una figura presidencial inexistente, la de Isabel Perón, totalmente influida por la conducta maniquea del Ministro de Bienestar Social, López Rega, se profundiza un período negro de persecuciones y la instalación de un aparato represor de gran contundencia, implantando definitivamente el terrorismo de Estado a través de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). De este período convulsivo, violento, ideológicamente espurio, de verdadera ebullición política, surgen algunos filmes de gran aliento: *Juan Moreira* de Favio (1973), *Quebracho* de Wulicher (1974), *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera (1972) y *La tregua* de Sergio Renán (1974).

En *Juan Moreira, La Patagonia rebelde* y *La tregua*, notamos la traslación de obras literarias al medio y formatos cinematográficos, con óptimos resultados en todos los casos.

Esta situación, por ejemplo, no se reiterará durante el Proceso hasta el año 1982. Basándonos en un principio netamente enumerativo, y a los fines prácticos de comenzar a evaluar la producción de años, debemos empezar por las cintas estrenadas en 1976, a partir del 24 de marzo. Ellas son: *Piedra libre* de Torre Nilsson, con guión del propio director y Beatriz Guido, filmada en 1975, fue objeto de censura en el año de su estreno, 1976, por el Ente de Calificación, y tuvo una escasa repercusión de público. Dentro de la farragosa producción de comedias eróticas, por definirlas de alguna manera, ya que muchas escenas resultan actualmente de una candorosa ingenuidad, están: *El gordo de América, La noche del hurto, El profesor erótico, Los hombres piensan sólo en eso* y *La guerra de los sostenes*, basadas la mayoría en el vedetismo de la dupla taquillera Olmedo y Porcel (comediantes exitosos), pero debiendo sobrellevar guiones de una endeblez conceptual espantosa, con *gags* esclerotizados y anécdotas argumentales insípidas.

Uno de los temas que mayor conflicto generó fue la censura, cuyos códigos o criterios nunca se aclararon, ya que sus atribuciones formales resultaban tan amplias, que obviamente se extralimitaba, incitando a un doble juego intrincado con los intereses comerciales (entiéndase por ello el negocio o distribución cinematográfica). El Ente de Calificación no sólo reprobaba guiones, rechazaba proyectos, cortaba escenas o secuestraba películas. Los partícipes de la creación (guionistas y directores) comenzaron a optar —término retórico en este caso en particular— por la autocensura, que producía limitaciones, así como tener el debido cuidado de no incluir actores que figuraran en listas negras. Muchos optaron por el exilio; el mismo camino siguieron los intelectuales en general y, en todas las ramas del arte, las posibilidades de manifestarse y crear sin ataduras eran escasas y peligrosas. Muchos se fueron, otros callaron o intentaron dibujar una

resistencia que horadara lentamente los cimientos oscurantistas de este régimen del terror. El cine, en líneas generales, veía muy cortadas sus alas, y debía refugiarse en los símbolos o en las pruebas constantes para conocer en carne propia las limitaciones que le imponía la Junta Militar a través de su Ente Censor.

Como contrapartida, el cine de formato no convencional como el Super 8, 8 mm, 16 mm, se vio beneficiado con la activa participación en festivales internacionales, donde cosechaba numerosos premios. Cineastas como Roberto Cenderelli, Dino Minitti, Nicolás Sarquis, Raúl Tosso, Jorge Pantano, Marcelo Epstein, Eduardo Ojeda y otros, logran reconocimiento por la originalidad temática y las dotes exhibidas en estos trabajos. Es precisamente en las ramas del cine *amateur* y antropológico del ya legendario Jorge Prelorán (realizador premiado en varios foros por su obra documental-antropológica) donde se configuran las fisuras del sistema represor y se filtran lenguajes audaces y material semántico carente de control o recorte alguno. Si a este hecho se adiciona la semiótica vanguardista-documental de la mayoría de estos creadores, nos hallamos ante películas que ofrecen un bagaje cultural atractivo.

Como único punto a favor, el gobierno de Videla establece mediante decreto-ley la exhibición obligatoria de un cortometraje nacional acompañando cualquier estreno. Las resistencias de los dueños de salas o empresas cinematográficas (en estos momentos dos grandes monopolios y una empresa independiente con cinco salas en su haber) y la reticencia de los distribuidores a comercializar este material, implicó la no puesta en práctica de dicha ley, dejando en parte a salvaguarda del Ente a todo el material de cortometrajes y mediometrajes. Desde un punto de vista psicoanalítico, el desplazamiento del Yo creador al Ello, se produjo de manera pronunciada, con la consiguiente despersonalización que se fue adueñando de los hacedores de materia fílmica. El escapismo, la diversión intrascendente, las historias chatas, desprovistas de toda hondura dramática en el relato, resintieron el estilo narrativo de muchos directores. La estética se sonrojó ante tanta chatura y la masa de público se alejaba cada vez más de sus propias manifestaciones cinematográficas por falta de autenticidad. El panorama se mantuvo vigente en estos términos hasta 1981 incluido. Pero volviendo a la producción del 76, año duro, si los hubo, sólo se rescata una comedia, fruto de un creador sensible, que aún hoy asombra por su honestidad intelectual y la coherencia que presenta su dilatada trayectoria, tanto en cine de autor como en publicidad, a la que curiosamente se dedicó durante todo el Proceso, hasta que en 1982 retoma el largometraje. A pesar de no haber contado jamás con el beneplácito de la crítica, que siempre lo fustigó tildándolo o etiquetándolo como un sentimental, Juan José Jusid, estrena en 1976 *No*

toquen a la nena, filme que obtuviera el primer premio en el Festival de Humor de La Coruña, y sendos premios a los rubros de mejor actriz (María Vaner) y mejor actor de reparto (Julio Chávez) y que contara con una actuación antológica del recordado Luis Politti, quien muriera en el exilio. Con el dibujo sinuoso pero contundente de un padre autoritario dominando a todo el núcleo familiar y una serie de personajes atípicos como el joven puro e inocente, *hippie* artesano que se casará con la hija del dictador embarazada por otro, encarnado por el mencionado Julio Chávez y su madre egocéntrica y desprejuiciada, el filme en cuestión, recortaba una alegoría de la pesadilla que se comenzaba a vivir. El rol paterno representaba el poder absoluto de la junta militar. El joven era la utopía de los rebeldes idealistas que desaparecían por doquier, y la madre del mismo, tan ausente y desconectada de la relación con su hijo, encarnaba el seno de la sociedad argentina, que envuelta en su propio egoísmo, observaba, de soslayo y sin intromisión alguna, todo lo que ocurría. Este filme también tuvo inconvenientes con la censura. Otros filmes con intenciones serias fueron: *Juan que reía* de Carlos Galletini, *La hora de María y el pájaro de oro,* en un intento poético de Rodolfo Kuhn, *Sola* de Raúl de la Torre, especializado en reflejar la vacuidad existencial del rol femenino en la clase acomodada vernácula. Para el público infantil rescatamos: *Los cuatro secretos* de Simón Feldman, película de animación y *Alicia en el país de las maravillas* de Eduardo Pla. En 1977 la producción no refleja mayores cambios; se estrenaron cintas como *La mamá de la novia, La nueva cigarra* y *Las locas,* todas de Nicolás Carreras. Obtuvo un premio en el Festival de Moscú, su mujer, Mercedes Carreras, en el rubro mejor actriz, por este último filme.

Los filmes de mayor peso fueron *Crecer de golpe* de Sergio Renán, y *Qué es el otoño* de David Kohon. En realidad, podemos ensayar un análisis antes de continuar con la mera enumeración de datos. El país venía de atravesar picos hiperinflacionarios (recordad la famosa hiperinflación del Ministro de Economía de Isabel Perón, que quedó grabada con su apellido: Rodrigo, el *Rodrigazo*), la política del dólar barato empezaba a despuntar, pero la producción costaba fortunas y no se contaba con los capitales necesarios para financiar los proyectos. A esto se agregaba un aparato censor de extraña dureza, expandiendo sus tentáculos sobre ciertos tabúes temáticos (sus tópicos favoritos eran políticos, reclamos sociales, escenas de contenido erótico, y no se toleraban connotaciones sexuales de índole alguna). Ante estas limitaciones, el cine cimentó sus productos en la comicidad facilona de algunas muestras rutinarias, utilizando a los bufos de moda; abrevó en las aguas de la complacencia con musicales carentes de argumento o con gruesos pincelazos de una banalidad increíble. Los campos semánticos que solían usar los autores de filmes, debieron bastardearse y refugiar-

se en simbologías tangenciales, elegir forzosamente temas policiales y evadir la realidad circundante o exhibiendo metáforas tan herméticas y elípticas que poco se aproximaban a las intenciones primigenias. Sólo vale la pena mencionar las siguientes cintas: *La nona* (1979); *Los miedos* de Alejandro Doria (1980); *El infierno tan temido* de Raúl de la Torre (1980); el debut del muy personal Eliseo Subiela con su primer largometraje *La conquista del paraíso; Sentimental* (de Renán, un sólido policial, basado en la novela del escritor Geno Díaz, *Los desangelados*); *Tiro al aire* de Mario Sábato. Cabe recordar que el Mundial de Fútbol tuvo su propia película, *La fiesta de todos*, con el lujo adicional de ser dirigida por Renán, como promoción oficial, desde ya, por encargo. Otros ejemplos de lo que se vio son: *Los viernes de la eternidad* de Olivera, basada en una novela de María Granata, *Momentos*, primer largometraje de María Luisa Bemberg, interesante historia pero con remate fallido por cargar las tintas con su obcecado feminismo. De las comedias se destaca: *Las mujeres son cosa de guapos* de Hugo Sofovich, por la minuciosa reconstrucción de época. *El hombre del subsuelo* de Nicolás Sarquis, *La casa de las siete tumbas* de Pedro Stocki, *De la misteriosa Buenos Aires* (de Wullicher, Fisherman y Barney Finn). Pero el filme que marcara un hito fue *Tiempo de revancha* de Adolfo Aristarain, y que significó el reencuentro del cine nacional con su público, la comunión. La masa de espectadores desbordó las salas, convirtiendo a una sala tradicional pero de barrio, en cabecera de estrenos nacionales; quizá por su ubicación casi estratégica, el cine Callao, frente al Congreso de la Nación, fue la catedral del cine argentino hasta hace cinco años, en que desapareciera. Con el antecedente de otro policial brillante como *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, historia policial, logró entablar ciertas similitudes con el contexto social, aún acartonadas pero reconocibles y concretas; dotada de un ritmo arrollador, característica propia de Aristarain, único director argentino que filma a lo «americano», se convirtió en *boom* taquillero.

En el año 1982 se vislumbran grietas que permiten mayor intencionalidad y proximidad con nuestra realidad, aunque continuaba el control que ejercía el Ente de Calificación censurando la mayor parte de las obras. Se retoma el hábito de adaptar novelas y trasladarlas a la pantalla. *Los pasajeros del jardín* de Doria, sobre el libro homónimo de Silvina Bullrich; *Pubis angelical* de Raúl de la Torre, sobre la novela de Manuel Puig del mismo nombre; Manuel Antín, cineasta muy activo en los sesenta, retoma la actividad y filma *La invitación* con libro de Beatriz Guido, basado en su novela. Aristarain lleva al acetato la novela de Pablo Feinman *Últimos días de la víctima*. El mismo año David Lipszic dirige *Volver*, con guión de A. Bortnik. *Señora de nadie*, el mejor filme de María Luisa Bemberg, el más logrado, redondo, objetivo y personal, pero sin caer en la tintura

de su ideología. El año 1982 se vio catapultado en su segunda mitad hacia el retorno de las libertades, con la eclosión del fenómeno de Teatro Abierto, que ni siquiera el incendio del Teatro Picadero pudo frenar. Éste fue un apoyo de incontable ayuda para salir de la asfixia creativa y volver a respirar. El año 1983, año electoral, momento en que se comienza a gestar el retorno democrático, producto del nefasto aspecto sociopolítico que se viviera en el 82 con la derrota de Malvinas, clímax que marcara el derrotero del Proceso en su caída vertiginosa. Entre los mejores productos fílmicos del año tuvimos *El grito de Celina* de Mario David, *El desquite* de Desanzo, *Los enemigos* de Eduardo Calcagno, *No habrá más penas ni olvido* de Fernando Ayala, *Como un pájaro libre* de Ricardo Wullicher; y otra vez una brillante radiografía, ambientada en los 50, de Juan José Jusid, con guión del mismo e Isidoro Blaisten, en *Espérame mucho*, último filme que debiera sufrir el corte de una escena completa antes de su estreno, en agosto de ese año.

A partir de allí, la producción crecería y llegaría a su apogeo en 1987 con una cosecha de cientos de premios internacionales, entre ellos el Oscar. Luego, la economía argentina volvería a hacer de las suyas, pero esa ya es una historia mucho más reciente.

Daniel Liev





Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia

Entre las transparencias y opacidades de la década, destacan varios sucesos que caracterizaron al teatro porteño de los 80. Trataremos de describir el estado del campo intelectual correspondiente al teatro en dicho período, para enumerar los hechos distintivos. Aquellos que se dieron reiteradamente, a pesar del peculiar dinamismo del campo.

Si bien el contexto sociopolítico pasó en la década por varios períodos: la dictadura en todos sus matices (1980-1983); la ansiada recuperación de la democracia (1983); el gran momento de Alfonsín presidente (1983-1986); la decadencia de Alfonsín (1986-1989); el comienzo del gobierno de Menem; la década mantuvo una serie de constantes en cuanto a formaciones e instituciones legitimantes y lugares de producción y recepción de textos.

Continuó la remanencia del denominado circuito del teatro independiente, desaparecido como sistema teatral a fines de los sesenta. La única sala que sigue la tradición de dicha ideología estética, el Teatro de la Campana, trabaja con un repertorio y un nivel de producción de jerarquía dentro de la tendencia.

Ni durante la administración de la dictadura, ni en la de Alfonsín, ni en la de Menem, se advirtió el manejo de una clara política cultural para los teatros oficiales, y tampoco de un presupuesto adecuado para el funcionamiento de los mismos. La excepción que confirma la regla fue la de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín, y que se desarrolló durante toda la década. El director creó un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante, con su repertorio —en el que se destacaron los textos de la primera modernidad europea y norteamericana y los de

la modernidad argentina—, sus formas de actuación —un elemento estable que, en todos los casos, lo dirigiera quien lo dirigiere, mostró decoro interpretativo y tendencia al medio tono—, su público —que asistía se diera lo que se diere, ya que para un sector «intelectualizado» de la clase media, el San Martín terminó siendo sinónimo de «calidad teatral».

Desaparición por demolición o abandono, de gran cantidad de salas teatrales.

Una intensificación de la distancia entre la institución teatro y los sectores mayoritarios de la población, con el consiguiente achicamiento del campo intelectual correspondiente al teatro.

Amplificación de la distancia —un corte casi absoluto— entre los teatristas y los intelectuales que ocupaban el centro del campo intelectual, los «autores faro» de la literatura, la plástica, etc., con la correspondiente marginalización de los primeros.

Mayor preocupación por lo teórico y por la investigación teatral en general, luego del advenimiento de la democracia. Creación de entidades —Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, ACITA—, concreción de Jornadas y Congresos de la especialidad —organizados por ACITA, por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires—, realización de Festivales —de Córdoba, de La Movida, del CELCIT, etc.—.

Apogeo, a principios de la década, especialmente con Teatro Abierto'81, y epigonización, a fines de la misma, del sistema teatral abierto en los sesenta.

Aparición, a partir de la segunda mitad de la década, de una serie de experiencias teatrales que podríamos denominar formalizadoras de un nuevo sistema teatral a partir de lo que llamaremos teatro de resistencia, de resemantización de lo finisecular o neosainete y el teatro de parodia y cuestionamiento.

Creemos que, aun siendo fundamentales todas las constantes de la década, poseen una mayor importancia los dos últimos fenómenos apuntados: el apogeo y la epigonización de un sistema teatral y el advenimiento de uno nuevo. Se podría decir que incluyen, explican, aclaran a todos los demás. A ellos nos referiremos (Pellettieri, 1991, 117-132)[1].

Lo haremos clasificando los estrenos y algunas reposiciones de la década en tres subsistemas: el dominante, el remanente y el emergente (R. Williams, 189-191).

Subsistema remanente o residual

Son residuales o remanentes porque su composición puede ser actual, pero sus convenciones son el resultado de otros momentos históricos, espe-

[1] *Ya en el* Latin American Theatre Review, *24/2 (Spring 1991), que editamos sobre «Teatro Argentino (1980-1990)», publicamos lo que creemos uno de los primeros trabajos sobre la puesta en escena en la Argentina: «La puesta en escena de los 80: Realismo, estilización y parodia». Tómese el presente artículo como un complemento de la anterior entrega.*

cialmente de los modelos de los cincuenta. Su sentido es todavía aceptable y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires.

Un caso ejemplar de lo que decimos lo presenta *El frac rojo* (1988), de Carlos Gorostiza, un espectáculo puesto en escena por su autor. A nivel de la trama se pueden advertir en esta pieza, procedimientos propios de los cincuenta no refuncionalizados: la antinomia personaje positivo-personaje negativo; la voz del autor integrada a uno o varios personajes encargados de dar el mensaje de la pieza, conformando una verdadera entelequia; la apelación a lo melodramático. En suma, la práctica sin ninguna limitación del didactismo, la apelación —aun con procedimientos teatralistas— al «teatro de ideas» de tan larga vida en nuestra escena.

Últimamente se ha puesto de moda en Buenos Aires un tipo especial de teatro remanente. Consiste en la teatralización de los éxitos de la televisión para un público «que ha dejado de ir al teatro». Por ejemplo: durante 1988, *Matrimonios y algo más,* de Hugo Moser, se convirtió en el éxito de la temporada. El espectáculo se anclaba en lo que en los cincuenta alcanzó su período de auge en Buenos Aires: la comedia asainetada y la revista. En general, en resúmenes como el que estamos haciendo, se dejan afuera estos «espectáculos prostituidos»; nosotros hemos decidido incluirlos ya que existen, tienen un público numeroso y delatan la remanencia de los gustos de un amplio espectro de la población que, no perteneciendo al campo intelectual, vive alejado del cambio mundial. Su existencia tiene que ver con el campo político-social de nuestros países y con nuestro subdesarrollo en un sentido amplio.

La estética residual en espectáculos del denominado «teatro de arte» incluye una serie de textos que fueron éxitos de público: *Tute cabrero* (1981), de Roberto Cossa; *Oficial 1.º* (1982), de Carlos Somigliana; *Lavalle, historia de una estatua,* de Carlos Somigliana, *Disparen sobre el zorro gris,* de Agustín Cuzzani (1983); *Made in Lanús,* de Nelly Fernández Tiscornia, *Poder, apogeo y escándalos de Manuel Dorrego,* de David Viñas (1986); *¡Arriba, corazón!,* de Osvaldo Dragún y *El sur y después,* de Roberto Cossa (1987), entre otras.

Subsistema dominante

Está compuesto por los textos que se encuentran en el centro del campo intelectual correspondiente al teatro. No hay que confundirlo con las formas políticas y de poder dominantes de la sociedad. Son las maneras teatrales que aunque compuestas en los ochenta, siguen los modelos canóni-

cos de los sesenta, con los intercambios textuales producidos en los setenta entre realistas reflexivos y neovanguardistas. Han sido canonizadas como «teatro de calidad», por las instituciones mediadoras —los críticos, los premios, los repertorios de los teatros oficiales de jerarquía—. En este sentido, el canon estético fundamental en cuanto a legitimación de espectáculos en los ochenta en Buenos Aires, se concreta en el espacio privilegiado que mencionamos del Teatro Municipal General San Martín, y su director Kive Staiff. Su ideología estética «universalista», fijó los límites del concepto de «teatro» en ese momento.

Teatro Abierto'81, representa el momento canónico de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Implica la concreción de la utopía fundacional: modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia, e incremento de la politización que se intensifica alrededor de los años setenta. El sistema contaba ya con más de dos décadas de vida. Se había producido un nuevo deterioro en el medio socio-político: el terror generalizado por el Proceso de Reorganización Nacional, se había extendido. Se advertía también una decadencia en la dictadura. Eran continuas las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual, a partir de la prohibición de actores, directores y autores, atentados en los teatros donde trabajaban figuras cuestionadas por el régimen.

En este contexto social aparece Teatro Abierto'81. La idea de veintiún autores, unidos al mismo número de directores, gran cantidad de actores, escenógrafos, músicos, técnicos que pondrían en escena veintiún espectáculos sin percibir remuneración alguna «para atraer al público y demostrar así la vitalidad del teatro argentino (...)», se concretó el 28 de julio en el Teatro del Picadero. La madrugada del 5 al 6 de agosto se produjo el incendio del teatro y a partir de allí, la causa de Teatro Abierto se convirtió en la de, prácticamente, todo el campo intelectual. Se multiplicaron las adhesiones y los ofrecimientos de salas. Días después las funciones se reanudaban en el Tabarís y el éxito de público se multiplicaba.

Casi todos los textos entran en polémica abierta u oculta con el hacer y el discurso totalitario. En una de las más tremendas crisis del país, el discurso teatral de Teatro Abierto —especialmente, el de sus mejores piezas: *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza; *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa; *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti; *Decir sí*, de Griselda Gambaro—, se convertía en el instrumento más eficaz para enfrentar desde la cultura al Proceso.

Esto era así porque los integrantes de Teatro Abierto —en su absoluta mayoría, miembros del sistema teatral que emergiera en los sesenta— por formación pertenecían intelectual y sentimentalmente al Teatro Indepen-

diente, movimiento que al terminar la década había comenzado a desgranarse y ya en los setenta era un buen recuerdo. Entendían el arte como compromiso, cuestionaban su autonomía con relación a la realidad social y política; pensaban el teatro como una forma de conocimiento. Para ellos, la escena era un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre; detestaban «la diversión», privilegiaban la comunicación teatral por sobre la expresión.

Griselda Gambaro ha dicho años después: «La realidad superó la ficción en mucho: trabajábamos con el arte de la parodia». En efecto, los creadores de los veintiún espectáculos trabajaban con la intensificación del principio constructivo que había alentado al «teatro de intertexto político» de los setenta.

Teatro Abierto es uno de los pocos momentos en la vida del país en los cuales se instaura el teatro como una práctica social, pero no se crea una nueva poética, una nueva manera de hacerlo. Todo lo que ocurre es que se intensifican los caracteres, a nivel de los procedimientos y en el aspecto semántico, de la textualidad que comenzara en los sesenta.

Durante 1982, 1983, 1984 y 1986, se vuelve a repetir el evento, organizado de distintas maneras. Sin embargo, después de la asunción del gobierno democrático en diciembre de 1983, comienza a decaer. Está claro que se había quedado sin su oponente fundamental: la dictadura.

Entre 1980 y 1989, hay una serie de textos que responden a una ideología estética cercana a Teatro Abierto: cuestionamiento oblicuo al poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo, y son refuncionalizados para servir a los mencionados fines contextuales. Semánticamente connotan el empequeñecimiento del protagonista, que no actúa. Concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para un público que tiene su mismo referente.

Algunos de estos textos son: *El viejo criado*, de Roberto Cossa; *Llegó el plomero*, de Sergio De Cecco y *Marathon*, de Ricardo Monti (1980); *Cámara lenta*, de Eduardo Pavlovsky y *Último premio*, de Eduardo Rovner (1981); *Matar el tiempo*, de Carlos Gorostiza, *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa y *Al violador*, de Osvaldo Dragún (1984); *Los compadritos*, de Roberto Cossa, *Salsa criolla*, de Enrique Pinti, *Telarañas*, de Pavlovsky y *Convivencia femenina*, de Oscar Viale (1985); *Krinsky*, de Jorge Goldenberg y *Puesta en claro* y *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (1986); *Pablo*, de Pavlovsky y *Pericones*, de Mauricio Kartun (1987); *Ulf*, de Juan Car-

los Gené (1988); *Morgan*, de Griselda Gambaro (1989) y *Penas sin importancia* (1990), de la misma autora.

En las postrimerías de la década, se empiezan a advertir signos de epigonización en esta textualidad dominante: se comienzan a reiterar procedimientos con la misma funcionalidad, por lo tanto se advierte poca creatividad. Al mismo tiempo, dejan de ser percibidos como «teatro», por una parte de los receptores, especialmente por los jóvenes. Incluso desde el aspecto semántico, muchos de estos textos dejan de poseer casi los elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina. La destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto de la originalidad, el teatro visto como hecho didáctico, el culto al movimiento, el rechazo de la metafísica, son campos semánticos que aparecen como secundarios frente a una creciente subjetividad, que a veces roza el romanticismo.

Textos como *Yepeto, Morgan* y *Penas sin importancia*, son hoy, más que textos del subsistema dominante, textos remanentes o residuales.

Otro hecho que señala la automatización creciente del sistema teatral originado en los sesenta, es la aparición dentro de él de piezas con un principio constructivo caracterizado por procedimientos paródicos. Los textos de Roberto Cossa, *Los compadritos* y *El viejo criado*, entre otros, están en esta situación. Sabemos que la parodia cumple dos fines: pone de manifiesto que un procedimiento se ha gastado —el encuentro personal— y advierte que se está pasando a otro sistema (Tinianov, 1968, 17-23).

Subsistema emergente

Son los textos nuevos, los que señalan una manera diferente de hacer teatro que la de los sesenta. Marcan un cambio dentro del sistema teatral: «Intentan avanzar —y a veces lo logran— más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socioformales» (Williams, 190).

En cuanto a la emergencia de textos se puede decir que hasta 1987 se establece una relación cercana al modelo canónico de los sesenta, y luego de esa fecha, comienzan a aparecer espectáculos que asientan una verdadera polémica con aquél.

Los textos emergentes hasta el 87, son espectáculos que tratan de resemantizar los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta o de estilizar modelos populares. En el primer caso, la reescritura se concretaba a partir de la mezcla de discursos teatrales, con la preeminencia del principio constructivo neovanguardista —la discontinuidad o postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad— e incluía artificios del cine y del arte popular. Estos textos

cumplen con las reglas «obligatorias» del teatro del sesenta, aunque discrepan en lo que Jakobson denomina «reglas opcionales» del modelo (Jakobson, 360-361): *Extraño juguete* de Susana Torres Molina, *La gripe*, de Eugenio Griffero (1980); *Príncipe azul*, de Griffero (1982); *Concierto de aniversario* (1983), de Rovner. En el segundo caso, se estilizan, se apropian de modelos de sainete tragicómico y se toma su principio constructivo, la reiteración y lo patético: *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), de Mauricio Kartun; y *Subterráneo Buenos Aires* (1983), de José Huertas, entre otras.

Hay un tercer teatro, que se podría considerar de transición entre lo nuevo y lo viejo: *La pestillería* (1985) y *Tango varsoviano* (1987), de Alberto Félix Alberto. Estos espectáculos trabajan con la estética de la imagen. Mantienen una marcada intertextualidad con el «teatro plástico» de Tadeusz Kantor. Este director había llegado a Buenos Aires en septiembre de 1984, ofreciendo su espectáculo *Wielopole-Wielopole*, con su grupo Cricot-2.

A partir de 1987, la situación cambia radicalmente. Se comienza a concretar un nuevo sistema teatral que incluye, a nuestro juicio, tres tendencias fundamentales: el teatro de resistencia, el neosainete o teatro resemantizador de lo finisecular y el teatro de parodia y cuestionamiento. De los dos primeros ya nos hemos ocupado (Pellettieri, 1992a y 1992b) y a esos trabajos nos remitimos. Por eso, tomaremos especialmente lo que denominamos teatro de parodia y cuestionamiento, al que equivocadamente se lo denomina «teatro joven»[2]

Las nuevas tendencias emergentes tienen un punto en común de crítica frente a la modernidad teatral que se concretara en Buenos Aires en los treinta y se desarrollara totalmente en los sesenta. Especialmente en esta última época se impusieron en nuestro sistema teatral, las reglas del método Strasberg: el teatro «serio», el concepto de «verdad escénica», «la interpretación interior», la enemistad total con «los trucos y los efectos escénicos», el trabajo del actor sobre sí mismo, la transferencia de sus emociones al personaje. En suma, la tesis de la verosimilitud de la «opinión común» frente a la verosimilitud del género. Las nuevas tendencias cuestionan el discurso escénico canónico strasbergiano desde la parodia. Trabajan con distintas prácticas teatrales, pero todas coinciden en la necesidad de revisar a «nuestro teatro serio» y su manera naturalista de escribir y de poner en escena.

Hoy se puede observar en nuestro campo intelectual teatral una clara tendencia entre los grupos jóvenes: la acusación a Strasberg y a sus epígonos argentinos de haber convertido en receta el sistema Stanislavski. Se recuerda, por ejemplo, que el propio director ruso repudió en vida —en 1936— cualquier intento de codificar el sistema, diciendo: «No se trata de discutir si hay un sistema "mío" o "nuestro". Sólo hay un sistema: la natu-

[2] *«Teatro Joven», no es una categoría estética, no tiene nada que ver con los caracteres inmanentes del fenómeno.*

raleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar que este sistema —no hablemos de sistema sino de naturaleza del arte creador— no permanece estático. Cambia todos los días».

Los espacios donde comenzaron a actuar estos grupos son variados, van desde «La Movida. Festival de Nuevas Tendencias Escénicas», que todos los años, desde 1988, organiza el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral); la «Bienal de Arte Joven de 1989»; el ciclo de espectáculos de jóvenes que organizara en el mismo año el Teatro Municipal Presidente Alvear. Los lugares físicos de las actuaciones también son variados, desde la *boîte* Cemento o el Parakultural, El Parque o el Foro Gandhi, pasando por el Centro Cultural Ricardo Rojas, hasta teatros comerciales y el mismo Teatro Municipal General San Martín. Tuvieron también sus publicaciones como *Pata de Ganso*, dirigida por María José Goldín, que alcanzó a publicar catorce números, entre 1986 y 1988.

También las estéticas son variadas. Van desde el puro juego, el chiste, la búsqueda del efecto reidero, como Los Melli, Los Macocos, La Banda de la Risa, El Clú del claun, Las Gambas al Ajillo, Los Vergara; la parodia a los festivales de teatro «serio», como resultaron los festivales de «Teatro Malo», de Vivi Tellas, durante la década; hasta las propuestas que refuncionalizan la ideología del *happening* como los «espectáculos» de La Organización Negra. Sus coincidencias son el gusto por la fragmentación posmoderna, la integración a sus espectáculos mediante la mezcla de diversos procedimientos, que pueden ser según los grupos, los *performance*, el *happening*, la historieta, el *video clip*, la creación colectiva, el viejo teatro argentino.

Para la mayoría de estos parodistas su intertexto es el varieté satírico de la preguerra europea, como también su tendencia a «deformar» la cotidianeidad mensajista de lo que ellos denominan como «teatro muerto».

En cuanto a la práctica escénica de estos grupos en los ochenta, presenta particularidades desde el punto de vista de la dirección.

Así, pueden distinguirse dos tipos de prácticas: grupos que trabajan sin director, como Los Macocos y Los Melli, en los cuales las funciones de puestista se distribuyen entre los integrantes del grupo, que son a la vez escenógrafos, actores y musicalizadores, y grupos que trabajan orientados por un director, como en el caso de María José Goldín, en *La reina: secretos del corazón* (1989).

Trataremos de describir las funciones del director en este último espectáculo. Ellas están lejos de la noción estratificada del denominado «director profesional» generalmente abocado a sus «funciones específicas». El director del teatro de parodia y cuestionamiento, generalmente, tiene una escuela teatral diversa a la tradicional, enseña acrobacia, danza contemporánea, *clown*. Además trabaja como actor, bailarín y, especialmente, de *clown*.



Esta mezcla de distintas disciplinas, se explica porque el tipo de espectáculo que propusieron en los ochenta estos grupos emergentes, se planteaba siempre como un híbrido de diferentes estéticas —danza-teatro, teatro-rock, teatro-vídeo, teatro-recital musical—. Técnicas diversas fusionadas. Estos espectáculos se generan a partir de la improvisación de los actores sobre un tópico determinado. Poco a poco, se va formalizando un texto teatral como creación colectiva, pero guiado por la búsqueda de la captación de los estereotipos sociales, la obviedad, los clisés porteños.

Es interesante observar como los espectáculos cambian —sobre una base no mutable— en todas las funciones. Pero no lo hacen según la improvisación espontánea del momento en el escenario, sino a partir de los nuevos aportes de los ensayos, que se mantienen mientras el texto permanece en cartel.

El director de este tipo de teatro busca un texto espectacular armado en bloques unitarios enlazados por una causalidad espacial —en la cual las relaciones lógico-temporales pasan a segundo plano o desaparecen— basada en una superposición de *gags* que no tienen relación entre sí. Su principio constructivo es la parodia, que recorre todos los niveles del texto.

El director, además, en plenos ochenta, debía cumplir con las funciones del escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el músico, sobre todo porque no contaba con una producción convencional. Esto hacía, en la primera época, que muchos de los espectáculos tuvieran problemas estéticos en algunos de los códigos en que el director no se especializaba.

Desde el punto de vista semántico, los espectáculos formalizaban una tesis en forma oblicua, indirecta: se trataba de impugnar las reglas de sociabilidad y de proponer, implícitamente, ciertas formas de cambio.

Se convenía en generar en el espectador una diversión múltiple, pero también se buscaba el efecto ideologizador, el logro de una apertura ideológica.

Si bien estos directores y actores no pretenden la destrucción del teatro anterior, su cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso pretende ser hegemónico, también «marca» sus espectáculos, incluye en ellos elementales tendencias éticas, destinadas a cambiar la visión de mundo del espectador.

Aún hoy, la polémica rodea estos fenómenos teatrales emergentes. Por un lado están los que señalan que estos grupos y espectáculos no encarnan un cambio, ya que no implican una propuesta francamente diferente a la de los grupos cuestionadores de los sesenta. Otros señalan que estamos ante una variante que en poco tiempo le «ha cambiado la cara» a nuestro panorama teatral.

Nosotros creemos, que aunque es muy pronto para los juicios definitivos, estas nuevas propuestas han enriquecido nuestro medio, nuestro espectáculo. Pocas veces como hoy, el espectador porteño tuvo tan variadas y am-

plias propuestas en nuestras carteleras. Hay para todos los gustos y esto se debe en gran parte al teatro que emergió en los ochenta. Al mismo tiempo, los años que han transcurrido desde su advenimiento han hecho que el espectáculo argentino «se pensara a sí mismo», tuviera, como nunca había ocurrido antes, su propio espacio de reflexión. Además, estamos seguros de que la visión de los espectáculos de los grupos aludidos ha cambiado nuestra recepción del «teatro serio». Cualquiera de las puestas que hasta mediados de la década anterior nos llamaban la atención, ve limitado nuestro interés por ella, poniéndola en contacto con el teatro de parodia y cuestionamiento.

El teatro originado en los sesenta y su proyección en textos de las décadas siguientes era un espectáculo que confirmaba las certidumbres del espectador avisado. Su «desarrollo coherente» aclaraba el mundo del receptor. Las certidumbres del teatro eran las que animaban nuestra vida diaria, nuestra convivencia. Hoy, estas certidumbres se han derrumbado en nuestra vida social y política, y también, y no podía ser de otra manera, en nuestro teatro. Este se encuentra como los receptores argentinos, a la intemperie, a la búsqueda de una nueva morada.

Osvaldo Pellettieri

Bibliografía

JAKOBSON, R., «Lingüística y poética», en su *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, págs. 360-361.

PELLETTIERI, O., «La puesta en escena argentina de los 60: Realismo, estilización y parodia», en *Latin American Theatre Review,* 24/2 (Spring 1991), págs. 117-131.

———, «*Postales argentinas:* cambio y tradición en el sistema teatral argentino», en *Teatro Argentino de hoy, crisis, transición y cambio.* Buenos Aires: Galerna (en prensa).

———, «El teatro popular finisecular y su productividad en la escena argentina actual», en *Teatro Argentino de hoy, crisis, transición y cambio.* Buenos Aires: Galerna (en prensa).

TINIANOV, J., *Avanguardia e tradizione.* Bari: Dedalo, 1968.

WILLIAMS, R., *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte.* Buenos Aires: Paidós, 1981, págs. 189-191.



Parodia televisiva y sobre otros géneros discursivos populares

Humor televisivo y campo intelectual

La televisión argentina, surgió con carácter estatal, en 1951, pero quedó convertida, a partir de 1955, en instrumento de la trasnacionalización cultural que orientaban las grandes corporaciones norteamericanas. Para llevar adelante tal proyecto, apelaron a la concentración de las agencias noticieras, de la promoción publicitaria, de los materiales y equipos audiovisuales, de la industria del entretenimiento, la nueva tecnología satelital, etc.

Pero la instalación del televisor en el seno familiar era decisiva, aseguraba un bombardeo permanente a través de un altro metraje publicitario y con un registro de volumen superior al del resto; las películas que Hollywood desempolvó de sus archivos para paliar la crisis que la misma televisión desencadenara, una década antes, o las series, así como los dibujos animados de Walt Disney, portavoces de los valores del capitalismo monopólico y de la superioridad norteamericana, junto con el condicionamiento tecnológico en todos los terrenos.

Tras los canales 9, 11 y 13, que comienzan a emitir en 1960 —simultáneamente con varios otros canales provinciales— están la NBC, la ABC, la CBC y el consorcio Time Life Inc., respectivamente. Más un grupo de fuertes capitalistas locales (petroleros, ganaderos, financistas, etc.), en algún caso vinculados a su vez con grupos internacionales como el de Goar Mestre, un cubano exiliado en Buenos Aires tras el triunfo revolucionario de Fidel Castro.

Dicha ola homogeneizadora chocó, sin embargo, con algunos obstáculos, como el gusto preexistente de las grandes audiencias, lo cual se manifestó en la predilección por ciertos géneros y programas. El investigador Heriberto Muraro, en un ensayo premiado de 1974, reconocía:

La Argentina es probablemente el país de América Latina con el más bajo coeficiente de programación de TV importada. En realidad, en este mercado las series han fracasado; el público prefiere los programas «en vivo» nacionales a cualquier serie importada[1].

El humor tuvo en tal sentido un papel relevante como reservorio de identidades, estereotipos, hábitos de procesamiento burlón de la actualidad. Y la televisión argentina acoge desde los años 60, cuando el número de aparatos alcanza una cifra considerable (800.000), un repertorio de cómicos muy variado.

Alberto Olmedo compone su desopilante capitán Piluso, acompañado por el inefable gordo Coquito (Humberto Ortiz), para un público que no es exclusivamente infantil; Adolfo Stray y Verdaguer establecen un nexo con la revista musical que prolongará luego Jorge Porcel y que sólo desde hace muy poco parece hallarse en decadencia.

El *Show de Pinocho* permitía que Juan Carlos Mareco desplegara sus imitaciones y un particular humor criollo rioplatense; *Los trabajos de Marrone* acercaban a otro integrante de la revista porteña, pero cuya actuación no ocultaba lo circense, ni un circuito teatral guarango, que abarcaría tanto el Variedades de Constitución, donde reinara Francisco Charmiello, como los números que animaban las confiterías y parrillas al aire libre de la Costanera sur, frente al Río de la Plata.

Las chifladuras, lindante a veces con el absurdo, de Pepe Biondi, el costumbrismo campero de Ubaldo Martínez, los monólogos que escribía César Bruto al locuacísimo Tato Bores, agotan el circuito de los grandes capocómicos, los cuales empiezan a compartir las programaciones con ciertos dúos actorales (Leonor Rinaldi y Gerardo Chiarella en *Residencial la alegría)* o con elencos del mismo carácter: *Telecómicos* de Aldo Cammarotta y *Operación ¡Ja...Ja!* de los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich.

No aspiro a trazar un perfil de lo que fue el humor televisivo argentino, de entonces hasta hoy, pero sí insinuar su importancia y variedad, su capacidad para recoger tradiciones de otros medios y asimilarlas al nuevo, su condición reveladora e inexcusable para todo aquél que intente conocer desde el lenguaje vigente hasta las actuaciones más comunes en el marco de nuestra sociabilidad.

En una de las escasísimas indagaciones sobre el tema en América Latina, los peruanos Peirano y Sánchez León afirman:

Quiérase o no, los programas cómicos de la televisión son también hoy un lugar preferencial donde se puede hablar sin solemnidad y con crudeza sobre el Perú. No sólo

[1] *Muraro, Heriberto.* Neocapitalismo y comunicación de masa. *Buenos Aires, Eudeba, 1974, pág. 235.*

por lo que se dice a través de las parodias o comentarios que los cómicos se permiten hacer con bastante frecuencia, sino por lo que muestran de las raíces culturales de donde se originan[2].

Y aclaro esto porque los primeros intentos argentinos de reflexionar críticamente sobre este medio[3] no fueron comprensivos al respecto. *TV guía negra* parte de una posición irreductible:

La TV no solamente es un negocio, y un lucrativo negocio, sino que además es un poderoso aparato ideológico destinado a no permitir la menor fisura dentro del conjunto de normas y valores que rigen el orden social capitalista. Desde este punto de vista, la TV funciona como un hábil mantenedor del statu-quo, que refuerza lo establecido mediante una programación mediocre cuya propuesta vital supone modelos de conducta que se erigen como los únicos aceptables y, por lo tanto, posibles[4].

La misma debe ser contextualizada, pues el libro aparece en el momento de transición entre una prolongada dictadura —la que se autodenominó Revolución Argentina y fue de 1966, con el general Juan Carlos Onganía, a 1972, con el general Alejandro A. Lanusse— y por eso los autores se preocupan sobre todo por los programas periodísticos y comunitarios (engloban allí desde los entretenimientos con premios a los teleteatros), por las formas de violencia (tergiversación de lo real, censura, competencia desmedida, oportunismo) sobre el espectador y otras «estrategias de despolitización».

Esa actitud explica que tan sólo en las entrevistas finales haya referencias a la comicidad televisiva. Por ejemplo en la de Gerardo Sofovich, cuyo *Polémica en el bar* es considerado «uno de los escasos ejemplos de la televisión argentina en programas con contenidos populares que no descienden de nivel»[5].

Y en la que efectúan a Aldo Cammarota, quien, cuando se le pregunta por el nivel que le adjudica a *Telecómicos*, responde:

No se puede hablar de aritmética superior o de álgebra a chicos de primer grado; nuestra obligación es no subalternizar la cultura popular existente, pero tampoco podemos elevarla. Nos damos cuenta, intuitivamente, de qué es lo que recibe y no recibe la masa[6].

Esa obsesión por el nivel[7] nos advierte sobre una metodología que descuenta la identificación del crítico con los valores de la cultura letrada. Desde ahí, cualquier programación carecería de lo que se le exige, salvo que se pusiera el medio, sarmientinamente, al servicio de la didáctica. No en vano el dibujo para la tapa de *TV guía negra* era un revólver humeante que nos apuntaba sin misericordia.

En otras circunstancias aparece el libro de Pablo Sirven, pero con el mismo sello editorial, *Prólogo de Ulanovsky* y una fotografía de tapa tan agresiva como el dibujo del anterior: un monito inmóvil frente a la pantalla que parece ofrecerle escenas bélicas. Tampoco aquí ocupa el humorismo

[2] *Peirano, Luis y Sánchez León, Abelardo.* Risa y cultura en la televisión peruana. *Lima, Desco, 1984, pág. 26.*

[3] *No considero otros aportes preferentemente informativos y cronológicos como Silvio, Héctor.* Historia de la televisión argentina. *Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Historia popular 74, 1972; Santos Hernando, Gregorio.* Los que hicieron 25 años de TV argentina: ¿protagonistas o ilusionistas? *Buenos Aires, Herpa, 1977.*

[4] *Walger, Silvina y Ulanovsky, Carlos.* TV guía negra. *Buenos Aires, De la Flor, 1974, pág. 18.*

[5] Ibíd., *pág. 193.*

[6] Ibíd., *pág. 199.*

[7] *«La eterna querella de los intelectuales con la cultura masiva a causa de su bajo nivel (desde el folletín del siglo XIX hasta la telenovela de hoy) ha estado siempre contaminada (de una manera a la vez inextricable e inevitable) por criterios que reenvían a una cultura de clase» afirma Eliseo Verón en «Relato televisivo e imaginario social»,* Lenguajes. Revista Argentina de Semiótica, *4, mayo de 1980.*

el lugar que se merece, pero en el capítulo 10 se le dedica uno de los tres apartados, en una extraña mezcla con los programas infantiles, insuficientemente justificada.

Primero se encolumnan las acusaciones: «una tendencia muy generalizada a lo chabacano y prostibulario», a «recalentar la inmadurez del público adulto» con desnudos insinuantes, a «reiterar una y otra vez sus más exitosas fórmulas hasta desgastarlas». Para todas hallo dos fáciles descargos: el desahogo que suele seguir luego de una dictadura como la que soportamos entre 1976 y 1983, siempre que no seamos hipócritas o pacatos, y la incuestionable existencia de un lenguaje televisivo, con su propia lógica y sus propios tiempos.

En cuanto al fenómeno de muy buenos actores cómicos con pésimos libretos, ejemplificado con Alberto Olmedo y párrafos de la necrológica que Osvaldo Soriano le dedicara en el diario *Página 12* (13-III-1988), ya le dio respuesta Luis A. Quevedo al sostener el fuerte nexo existente entre la comicidad olmédica y el medio televisivo.

Un punto clave es la instantaneidad, la manera distractiva en que generalmente se produce la recepción del televidente, lo cual exige esfuerzos permanentes, desde el otro lado, para captar audiencia. Precisamente Olmedo inventó, según Quevedo, un humor repentista, improvisador, que a la vez requería «estar muy atentos a su cuerpo, a la velocidad de sus manos, a la picardía de su mirada, a sus gestos inesperados»[8].

Sólo después de las objeciones mencionadas, se permite Sirvén rescatar ciertos programas que entrecruzaron el humor con lo periodístico *(Semanario insólito, La noticia rebelde)*, admitir, a propósito de *Notidormi* de Raúl Portal, que «es necesario buscar una explicación a los fenómenos populares» antes de «negarlos histéricamente»[9] y que: «La oferta de programas graciosos era, a junio de 1988, bastante amplia...»[10].

El actual director del CEDES y coautor de *Para ver Olmedo*, Oscar Landi, acaba de lanzar lo que podemos calificar como mayor defensa del medio televisivo desde el campo intelectual, y no impunemente[11]. Si bien hay en su libro muchos aspectos discutibles, sobre todo cuando parece avalar como inevitable la total espectacularización de la noticia —y de la política— hoy día, dedica la primera parte del volumen a la comicidad televisiva sin descuidar ciertas especificidades que todo medio impone.

Su objetivo central es hablar de Olmedo, a quien considera «el momento más alto del humor nacional, ya sea por haber combinado una tradición actoral circense y teatral con la invención de recursos actorales esencialmente televisivos, como por ser el punto de cruce, de mezcla, de distintas líneas del humor nacional»[12].

[8] *Quevedo, Luis A. «Acerca de lo olmédico» en* Para ver Olmedo. *Buenos Aires, CEDES, Documentos 11, 1988, pág. 30.*

[9] *Sirvén, Pablo.* Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina. *Buenos Aires, De la Flor, 1988, pág. 217.*

[10] Ibid., *pág. 219.*

[11] *Desde su revista* Punto de vista *(44, noviembre de 1992, págs. 12-18), Beatriz Sarlo lo enjuició drásticamente, partiendo del complaciente comentario que le hiciera en* Clarín *(30-VII-1992) Alberto Ure, como libro que abordaba la televisión desde su propia materia y no desde las ideologías. En tal lectura hallo una cierta indeterminación entre lo que sería la lógica económica del medio y la de su lenguaje específico, lo cual no invalida observaciones acerca de que Landi rehuye una consideración crítica sistemática de los mismos. Con todo, no logra disimular cierto desprecio hacia el que ignora las reglas de hipercodificación artística más sutiles y su necesidad de mantener distancias entre el telespectador y los lectores de «una pequeña revista como ésta», porque pueden discutirla y no están limitados al* zapping.

[12] *Landi, Oscar.* Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión. *Buenos Aires, Planeta, 1992, págs. 25-26.*

Quiero detenerme en una de ellas, la más reciente, y que Landi caracteriza como una penetración del café-concert de los años 60 en la pantalla chica a partir del ingreso de actores cómicos como Antonio Gasalla, Carlos Perciavale y Enrique Pinti. Una vertiente que en sus orígenes fue para él alternativa respecto de los mensajes masificadores de la TV, pero que habría ganado (¿o perdido?) la partida por varias razones.

Una, la atracción que por el nuevo medio reconocen ciertos artistas de prestigio mundial (cita a Plácido Domingo y Pavarotti); otra, que respalda en Eco, es que la marejada autorreferente ha llegado también a los medios; la tercera, que las transgresiones antes reservadas al café-concert o al teatro de revistas caben hoy en pantalla.

Finalmente, «este hecho (también expresa la existencia de públicos televisivos más formados, con los cuales los canales pueden, y en ciertos casos deben, entablar contacto poniendo en escena las críticas que ya están en la cabeza del televidente», lo cual sería «una prueba más de la fusión de cierto humor sofisticado con un público de masas»[13]. De esta cuestión me ocuparé en lo que sigue.

Origen, sentido y alcances de la parodia

No pretendo trazar, por supuesto, una revisión de semejante tema, pero sí realizar algunas puntualizaciones a partir de esa tendencia a lo paródico en varios programas cómicos de la televisión actual y que ya me interesó anteriormente[14]. En el comentario de Landi queda latente que el fenómeno resultaría del pacto entre unos cómicos alternativistas, que aceptaron finalmente transar con el medio, y de un público masivo más capacitado.

Eso, en todo caso, requiere mayores precisiones para no provocar equívocos. Por ejemplo, la de recordar que la parodia no es exclusiva de la posmodernidad, aunque sus propulsores la fomenten, y que existen otras formas afines de la misma, pero que no deben ser confundidas con ella. En la Argentina, por ejemplo, nadie aprovechó las posibilidades humorísticas del *pastiche* como, desde fines de la década de 1930, el exquisito poeta y dramaturgo Conrado Nalé Roxlo.

Con los pseudónimos *Alguien, Homo Sapiens* o *Chamico*, practicaba dicha técnica nada menos que en el diario «sensacionalista» de la época *(Crítica)*, en una columna titulada *A la manera de...* Y continuó luego esa práctica corrosiva desde 1946 en una revista no dedicada precisamente a los exquisitos, sino tan heterogénea como *Rico Tipo*[15].

Si ese tipo de lectores lo decodificó, por supuesto que no de una misma y sola manera, era porque la tendencia a parodiar a otros, a cierta clase

[13] Ibíd., *pág. 25.*

[14] *Romano, Eduardo. «A propósito del humor televisivo actual» en* Medios, comunicación y cultura, *23, octubre 1990, págs. 18-19.*

[15] *Cfr. Romano, Eduardo. «Inserción de* Juan Mondiola *en la época inicial de Rico Tipo» en Ford, A., Rivera J.B. y Romano, E.:* Medios de comunicación y cultura popular. *Buenos Aires, Legasa, 1983, págs. 197-217.*

de discursos o amaneramientos discursivos, a ciertos funcionarios, políticos, locutores, actores, etc., estaba muy arraigada en nuestra psicología colectiva. La serie de los destacados imitadores debe incluir en este último medio siglo al dúo Buono-Striano o *Los cinco grandes del buen humor,* en un extremo, y al actor Mario Sapag, en pantalla hasta hace muy poco.

Sobre ese subsuelo de parodias y pastiches preexistentes en la vida cotidiana, en la prensa gráfica y en la radiotelefonía, cabe pensar el proceso que comienza a registrar nuestra televisión desde fines de la década del 80. Y si bien lo encabeza un cómico de origen extratelevisivo, como Antonio Gasalla, la eficacia del efecto presupone, más que nada, una buena competencia en los teleespectadores.

Precisamente el rasgo faltante en los intelectuales que, atrincherados tras los prejuicios de la cultura letrada, critican a un medio frente al cual sólo se sitúan esporádicamente, y no las varias horas que le dedican sus verdaderos fruidores. Eso al mismo tiempo que exigen, como una categoría crucial para gozar de autoridad estética, tener competencia respecto de la lectura, los espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, etc.

Uno de los mejores resultados de las técnicas paródicas fue, a mi juicio, en *El mundo de Antonio Gasalla,* la serie de episodios dedicados a «la Matilde» y su familia, durante 1989 y 1990. Ambientación, personajes, situaciones, tipos de diálogos, remitían inequívocamente al género telenovela, pero exagerando sus rasgos hasta el ridículo y, más aún, hasta el absurdo.

Sobre todo los abruptos cambios de destino y las súbitas revelaciones de inesperados parentescos sanguíneos daban lugar a planteos desopilantes, como que «el Rulo», novio de «la Cuca», hija de «la Matilde», triunfara primero en el fútbol pero, a consecuencia de una operación en los pies, se convirtiese luego en un eximio bailarín. Su contratación llevaba a la humilde familia a vivir en elegantes hoteles de Europa, con las imaginables desacomodaciones reideras.

Las conversaciones entre «la Matilde» y su hermana, que actuaba con gran solvencia Norma Pons (una ex *vedette,* figura destacada junto a su hermana Mimí en los teatros de revistas de los años 60), eran uno de los atractivos del libreto, así como la infaltable comunicación telefónica de la protagonista con el marido, quien la llamaba puntualmente desde su trabajo. Las opiniones del mismo, emitidas fuera de contexto, provocaban siempre la ira de Matilde, que interrumpía el diálogo con un furibundo «¡Andá a cagar!».

Esa expresión insultante muestra que, desde 1983 hasta hoy, han sido abandonadas muchas restricciones acerca del lenguaje, los modales y la vestimenta —o la falta de ropas— en pantalla. Un sinceramiento al que no le faltan, por supuesto, detractores, como las autoridades eclesiásticas

o ciertas agrupaciones familiares vinculadas con ellas. En todo caso, tras un cierto desborde inicial y proclividad a la «chanchada», se nota actualmente un aprovechamiento más equilibrado de los mismos[16].

El reportaje periodístico televisivo fue otro género parodiado por Gasalla: la Gorda, cuyo enmascaramiento corporal linda lo grotesco, trata de ser incisiva con quienes entrevista, aunque el tono varía bastante de acuerdo con el grado de amistad existente entre el cómico y la figura invitada. También la gesticulación de una locutora del informativo de canal 9 resultó blanco de la caricatura, con el llamativo efecto de que la misma trató, en lo sucesivo, de controlar sus tics más notorios.

De la parodia de género, abierta, llegamos así a una muy puntual, de menor alcance, que sólo afecta a un determinado programa o actor. En eso han descollado en estos últimos años Jorge Guinsburg y Horacio Fontova desde *Peor es nada.* El sketch *Los Garfios Mágicos* parodiaba las *Magic Hans* de *La Ola Verde;* el *Club dos con cincuenta,* al *Club 700,* enfatizando los objetivos económicos de tales cruzadas pseudorreligiosas («Recibimos donaciones las 24 horas y también de noche», proclamaba el falso pastor).

¡Grande y Zonzo Pá! realza la inmadurez de ese personaje en el programa más visto durante este invierno, *¡Grande, Pá!; Yo me quiero acostar... ¿y usted?* desplaza desde la enunciación (acostar suplanta a casar) el tono humanitarista y de servicio social que pretende otorgarle Roberto Galán a su espacio, reservado a gentes solitarias o acomplejadas, con una de las encubiertas motivaciones —y no precisamente la menor— que los lleva a exhibirse públicamente.

Por una cuestión de ética comercial, las parodias apuntan desde el programa cómico a otros del mismo canal. Al terminar *Peor es nada,* por ejemplo, donde hay una parodia *(Sopa de riesgo)* de *Zona de riesgo,* serie con pretensiones testimoniales, comienza precisamente dicho programa. Es decir que se mueven dentro de un espectro que va desde publicitar ciertos formatos del mismo canal, hasta proveerlo de capacidad autocrítica.

Es necesario aclarar, creo, que estas parodias intratelevisivas se apoyan en previas o simultáneas caricaturas de la actualidad sociocultural. Gasalla, por ejemplo, encarna a la ricachona y esnobista Mecha, asesorada de artes plásticas por su empleado «¡Acostaaa!», quien no demuestra precisamente mayores conocimientos al respecto.

El hecho de ridiculizar a la mujer adinerada con veleidades artísticas (nadie puede dejar de asociarla con Amalita Fortabat y algunas otras «protectoras» similares) se compensa con la exhibición de pinturas y pintores importantes. De ese modo, el sketch mantiene la dosis ambivalente que distingue siempre a la parodia.

[16] *La reciente decisión del COMFER de censurar un programa nocturno de Moria Casán, otra ex* vedette *que asombrara con su actuación en la comedia* Brujas, *durante las últimas temporadas teatrales, resulta muy significativa. Primero porque aquélla favoreció el contacto, en vivo, entre manos masculinas y cuerpo femenino desnudo dentro de una bañera. Segundo, porque la concepción del erotismo que salió a defender en varias entrevistas es la que prevalece hegemónicamente en la programación y en la publicidad actuales: sólo considera lícita la recreación o excitación para los ojos masculinos.*

Let's go, uno de los momentos más sarcásticos de *Peor es nada,* apela al encuadre de una clase de inglés, de las que en algún momento se impartieron a través de la pantalla o de la radio, pero apoyándose a la vez en una tendencia a la emigración por razones económicas que también ha recrudecido últimamente. El hecho de que la imparta un profesor caracterizado como indígena le presta un peculiar matiz hiriente. Una excelente actriz desprendida del programa de Gasalla, Juana Molina, ha incrementado el estilo paródico intra (noticieros y sobre todo sus reportajes en exteriores, «furcios» y «gracias» de ciertas animadoras) y extratelevisivo (tres adolescentes actuales típicas de la clase media ilustrada, una comerciante coreana, etc.) en *Ana y sus hermanas.*

Ese trabajo paródico sobre géneros discursivos con los que cualquiera está en contacto cotidiano en las grandes ciudades, sirve en todo caso de puente para que las parodias más especializadas sobre géneros y estilos no requieran, como también presuponía Landi, un público refinado. Tal presuposición no es de todos modos privativa de ese crítico, ni mucho menos; en *A Theory of Parody* (1985) la especialista norteamericana Linda Hutcheon insiste desde la *Introducción* en que la parodia es autorreferencial y predomina en períodos de «sofisticación cultural».

Fontanarrosa guionista, dibujante y escritor

Para probar mi aserto voy a recurrir a un escritor y humorista argentino actual, Roberto Fontanarrosa, quien ha puesto en marcha procedimientos paródicos en sus historietas y en su narrativa. Ejemplos de aquello son sus personajes *Inodoro Pereyra* y *Boogie el aceitoso.* Para limitarme al primero, que ha adquirido gran repercusión y popularidad, saltando desde revistas como la cordobesa *Hortensia,* donde comenzara a aparecer en 1972, al matutino de mayor tiraje, *Clarín,* donde periódicamente ocupa media o una página a todo color, y a los cuadernos con varias historietas completas, en editorial De la Flor, de los cuales ya lleva publicados diez.

En un principio, como señalé en otro lugar[17], bajo la denominación burlona (Inodoro se asemeja fonéticamente a numerosos nombres criollos: Eudoro, Teodoro, etc.) se presenta a un gaucho cuyos compañeros permanentes son la china Eulogia y el perro parlante Mendieta. A través del habla florida de aquél se caricaturiza especialmente la retórica de ciertos programas y locutores dedicados a la música nativa, que suele incrementarse cuando se celebran festivales de la misma, como en Cosquín (Córdoba) y otras localidades del interior.

Su tendencia a las aposiciones metafóricas es aprovechada de esta manera jocosa: «La noche, un zapato de charol con estrellas, es cómplice de

[17] *Romano, Eduardo.* Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s). *Buenos Aires, Catálogos, 1991, págs. 296-297.*

la audacia de Inodoro». Al igual que para símiles de este tenor: «La tierra generosa cual una indómita molleja pasional». También las letras del cancionero pseudofolklórico, en especial de los autores que alcanzaron notoriedad, junto con este tipo de música, hacia 1960 (Hamlet Lima Quintana, Ariel Petrocelli, Armando Tejada Gómez, etc.), es citada para provocar hilaridad.

Si bien estos rasgos disminuyeron posteriormente, las planchas reproducidas en este mismo número muestran, por ejemplo, cómo dos licenciados estudian a Inodoro en tanto expresión del ser nacional (una preocupación permanente del nacionalismo tradicionalista) que «nadie puede definir». Porfirio Testuz —los nombres constituyen uno de los lugares con fuerte connotación humorística— encarna una versión dislocada de la leyenda según la cual el séptimo hijo varón se convierte inevitablemente en lobizón.

En otras puede apreciarse cómo trabaja la significación paródica sobre el fondo de cierta literatura nacional: invierte el tópico de la cautiva a propósito de Eulogia, secuestrada por catorce mil indios, incluidos comanches (habitaron América del Norte), y devuelta a la fuerza porque «¡Les había comido hasta los quiyangos!».

Es ingenioso el cruce entre la historia de Martín Fierro, que huyó a las tolderías a consecuencia de las injusticias padecidas («Si no se iba, por ahí quedaba en proyecto editorial no más»), y la de quienes abandonan el país por falta de perspectivas futuras. Eso posibilita que en el diálogo se diga que los pampas no dan visa a cualquiera, que sea importante tener un abuelo ranquel o que «sin saber el idioma, ni de indio chusma [el que no pelea] le dan trabajo».

En su escritura literaria, Fontanarrosa comenzó parodiando textos de otro carácter. Así, su primera novela *(Best-seller*, 1981) actúa sobre un marco formado por la serie narrativa de Ian Fleming que protagonizara James Bond, pero en su texto el protagonista lleva un nombre y apellido homónimos con la frase inglesa que designa a la literatura muy vendida. Dos alusiones dejan entrever cuál es el modelo parodiado.

Una en el sexto capítulo:

> Antes de salir había cruzado la juntura de unión de las dos hojas con un delgadísimo cabello de su propia cabeza. Había visto hacer eso al detestable James Bond en una película y le parecía un recurso rústico pero eficiente[18].

En el IX, intercala un actuante apellidado Fleming y cuando Best le pregunta si es algo del escritor inglés, el otro le contesta, con total desenfado: «Por supuesto. Consecuente lector»[19].

Fiel a su actitud paródica —conscientemente o no—, Fontanarrosa reivindica al menos un aspecto o un tipo de *best-seller*, al tiempo que ridiculiza muchas de sus fórmulas. En diálogo con Juan Sasturain, reconoce admirar,

[18] *Fontanarrosa, Roberto.* Best-seller. *Buenos Aires, Pomaire, 1981, pág. 35.*
[19] Ibíd., *pág. 185.*

en textos como *El país de las sombras largas* (Ruesch) o el mismo *Aeropuerto* (Hailey), la capacidad para «inventar y manejar muchísima información como si fuese cierta»[20].

Su tercera y última novela *(La Gansada,* 1989) somete a burla los procedimientos del *best-seller* en un sentido amplio, aunque recaiga especialmente sobre los formantes melodramáticos o psicoanalíticos, a la vez que sobre ciertos recursos propios de las series televisivas norteamericanas a la manera de *Dinastía.* Sin renunciar nunca al humor verbal: Amapola no «deseaba herir a Zane. Deseaba matarla»; «Esteban apretaba en su mano derecha la pelotita de golf, como si quisiera ablandarla», etc.

Sin embargo, los recursos paródicos de este autor operan habitualmente sobre un material de mayor resonancia popular. Es lo que revela su otra novela *(El área 18,* 1982), cuyo primer capítulo, que describe las vicisitudes fantasmagóricas que sobrevienen a un equipo de fútbol en marcha por el túnel hacia el campo de juego, alcanza momentos realmente sorprendentes.

La formación del equipo multinacional, las directivas del entrenador alemán Muller o el valor político que el fútbol ha adquirido en Congodia, supuesto país africano cuyo estadio está edificado sobre un volcán, aunque a los servicios de inteligencia se les haya pasado por alto ese «detalle», componen un sustancioso conjunto de ironías, en especial acerca de la trascendencia adquirida por este deporte en el mundo y frente al poder.

El relato hiperbólico y con un sesgo épico del partido/batalla final recuerda técnicas similares —salvadas las distancias y pretensiones— con las que empleara Joyce en su *Ulysses* para componer una imagen eficaz del mundo actual como particularmente degradado. Tras ir perdiendo, el equipo que puja por obtener el triunfo y la autorización para instalar una base de misiles yanquis en Congodia, encara así el segundo tiempo:

> Los Mapaches, borrachos por el dulce licor del heroísmo, embotados sus raciocinios ante el esfuerzo monumental, el calor angustiante y los vapores neblinosos que se desprendían del suelo, atontados hasta el obstinamiento por el olor conjugado a transpiración, sangre, polvo, vegetación pútrida y azufre, enloquecidos como reses que adivinan la excitante perspectiva del sacrificio final, arremetieron sobre las huestes congodias dispuestos a cambiar ataque por ataque, golpe por golpe, carga por carga[21].

Desde *Fontanarrosa se la cuenta* (1973), sus relatos breves han aprovechado recursos similares, sobre todo a partir de la reedición (añade cinco relatos) de *Los trenes matan a los autos* (Rosario, Ediciones del Peregrino, 1984), que apareciera originariamente en 1977.

Hasta ahí, un humor negro de estirpe surrealista *(De la comida casera),* los repertorios de recomendaciones falsamente ejemplares *(El cuidado de los gatos),* la preocupación por tornar evidente la crueldad infantil *(Porqué los niños van al circo)* o paternal *(La educación de los hijos)* y el absurdo

[20] *«La crítica ha vivido equivocada», reportaje a Fontanarrosa en revista* Crisis, *51, febrero 1987, pág. 44.*

[21] *Fontanarrosa, Roberto.* El área 18. *Buenos Aires, De la Flor, 1986 (2.ª edición), pág. 247.*



(Ismael sangraba; Todas las tardes; El polvorín ignorado) acreditaban deudas con Julio Cortázar.

No así el empleo de una especie discursiva muy particular, la de los hinchas de fútbol *(La pena máxima* y *Betito)* que integran, a la vez, alguna barra de café *(Un mozo)*, para referirse coloquialmente a vicisitudes propias de esos ámbitos. Algo que se consolida con *El mundo ha vivido equivocado* (1984).

En el diálogo del cuento que da nombre a ese volumen y en *Lo que se dice jugar al fulbo;* en los monólogos *Memorias de un wing derecho* y *Lo que se dice un ídolo.* Varios intentan el pasaje a la parodia literaria, sea recurriendo a la narrativa tradicional *(Revelaciones sobre un antiguo pleito)*, al relato amalevado *(Ulpidio Vega)* o a las maneras de cierta épica criolla *(La carga de Membrillares).*

Otros, con mayores aspiraciones, establecen intertextualidad con páginas más o menos reconocibles de Hemingway *(Mi personaje inolvidable)* o de una mixtura entre Mailer y Bukowsky *(Un hombre en soledad).* Pero es necesario esperar a que Fontanarrosa comience a reescribir en clave paródica subgéneros de la prosa periodística para que afloren sus mayores virtudes y establezca, además, complicidad con un público amplio.

Semblanzas deportivas y *La columna política* ofrecen desde el título una eficaz ayuda decodificadora, aunque en aquel pase de tal género discursivo a su propio cuento y en el segundo, en cambio, logre un notable acierto al rellenar con agudas inferencias personales, como es habitual en esa rama periodística, un reportaje sumamente anodino.

Testimonios I, II y III ofrecen asimismo una filiación, reforzada en los dos últimos casos (el primero es el monólogo de un drogadicto aficionado ¡a los descongestivos nasales!) por un encuadre informativo. El II, además, lo firma John P. Zamecnik, quien fuera supuestamente comisionado en julio de 1981 por el Centro de Fenómenos Espaciales para «investigar el caso de la pequeña Ana Julia Moreno».

Las notas «dejadas» por un cronista y tripulante del submarino forman *El U-222* y en *Mi amigo Peter* «escribe» un corresponsal de guerra. Pero tal vez su parodia del artículo de divulgación científica *(Estudios etológicos del profesor Erwin Haselblad)*, al modo de *Selecciones del Reader's Digest,* esté entre sus textos más logrados.

Los otros son su caricatura del relato radial de un partido de fútbol *(¡Qué lástima, Cattamarancio!)*, centrada tanto en la forma de acoplarse relator y comentarista, como en la costumbre de establecer varias conexiones simultáneas hasta producir un verdadero caos de voces y opiniones entremezcladas.

Y *El extraño caso de Lady Elwood,* cuyo inspector Havilland, como todos los típicos e infalibles investigadores de la policial inglesa, va nombrando

a posibles culpables que inmediatamente descubre en el mismo lugar, asesinados. Llegado al tercero, destruye todos los rastros de haber estado en el lugar y sigue, imperturbable, su camino.

Podría repetir esta misma indagación en otros volúmenes de relatos: *No sé si he sido claro y otros cuentos* (1985) y *Nada del otro mundo y otros cuentos* (1987). Su resultado, en todo caso, reiteraría la eficacia paródica de Fontanarrosa, sobre todo en variantes discursivas del periodismo oral y escrito, con el cual un gran número de auditores y lectores están en contacto hoy día asiduamente.

Eso desestima que la parodia exija, en la actualidad, un público o un circuito de comunicación singularmente refinado, desde el momento en que, como acabo de señalarlo, sus alcances corrosivos se extienden por fuera de los lenguajes artísticos tradicionales: literatura, música, artes plásticas... Fontanarrosa incursiona por el primero, no siempre con aciertos, pero la hiperbolización del naturalismo de Jack London *(Cuatro hombres en la cabaña)* o el del apocalipsis de lo político a lo Orwell *(Un hombre peligroso)* me parecen impecables.

El hecho de cubrir un espectro múltiple de dibujante, guionista y escritor, además, compone una figura novedosa y que borra límites fuertemente instituidos. Todavía en el IV encuentro de escritores organizado por la Fundación Noble, en diciembre de 1991, muchos de los participantes —miembros sobre todo de las últimas promociones— enfatizaron las irreductibles distancias entre literatura y medios de comunicación.

Álvaro Abós adujo que las mejores novelas de este siglo no habían podido ser filmadas. Nicolás Casullo celebró «una feliz derrota de la literatura frente a los medios o frente a lo que podríamos llamar las estéticas hegemónicas» y Martín Caparrós fue, al respecto, más escépticamente terminante:

> La literatura argentina atraviesa su momento más perfecto: nadie puede vivir de sus libros, nadie espera de los libros que le cambien la vida. No hay mercado para la literatura ni delegación en la literatura del discurso social. La literatura es, por fin, perfectamente innecesaria[22].

Por supuesto que Fontanarrosa, colaborador permanente de la contratapa humorística de *Clarín*, no estuvo invitado. Hubiera tenido que avergonzarse de que su primer volumen de cuentos alcance ya la octava edición y de que sus cuadernos de historietas y chistes se agoten permanentemente. También, por qué no, de haberse atrevido a reescribir como historietas para la revista *Chaupinela*, a mediados de los 70, diversos clásicos, de *La Odisea* a *La cabaña del Tío Tom*.

Concluyo, de todo lo anterior, que el uso generalizado de la parodia asegura, entre uno de sus efectos, la vigilancia y la autocrítica, lo cual sin duda redundará sobre la calidad de algunos programas televisivos y espa-

[22] *Pomeraniec, Hinde. «Lejos del mercado, cerca de la literatura», en* Clarín cultura y nación, *19-XII-1991, págs. 2-3.*



cios periodísticos, sin olvidar su potencia obturadora respecto de procedimientos y recursos estrictamente literarios. Porque la actitud paródica es mucho más anciana que la posmodernidad y ha tenido siempre una vigencia peculiar respecto de diversos géneros discursivos populares.

Al terminar el párrafo anterior compruebo que, casi inadvertidamente, he reunido en mi reflexión la confianza de los formalistas rusos en el poder depurador de la parodia y la concepción bachtiniana de la risa y el espíritu burlón como uno de los instrumentos ofensivo/defensivos y transgresores a que apelaron desde siempre los sectores más humildes. Me siento, ante tal maridaje, bastante complacido.

Eduardo Romano



¿COMO SIGUE EL AMOR DESPUES DE HACER EL AMOR?

MEJOR PELICULA en el FESTIVAL de MONTREAL'92

Premio al MEJOR ACTOR
Premio a la MEJOR ACTRIZ en el FESTIVAL DE BIARRITZ'92

El Lado Oscuro del Corazón

un film de
ELISEO SUBIELA

DARIO GRANDINETTI · [illegible] BALLESTEROS · NACHA GUEVARA

y la participación [illegible] de **MARIO BENEDETTI**

ROGER FRAPPIER presenta una coproducción [illegible]-CANADIENSE C.Q.3. S.A. & MAX FILMS INC.
[illegible] DEL CORAZON de ELISEO SUBIELA - [illegible] fotografía HUGO COLACE dirección de arte MARGARITA JUSID
[illegible] sonido CARLOS ABBATE música [illegible] dirección de producción JORGE ROCCA guión y dirección ELISEO SUBIELA
productores asociados FERNANDO SOKOLOWICZ [illegible] S.A. CINEMATOGRAFICA / SUSANA SEREBRENIK
productor[illegible] SUZANNE DUSSAULT
© [illegible] C.Q.3. S.A.

VHERO INTERNACIONAL



Periodismo y transición: de la recuperación pluralista al *shopping* comunicacional

La transición comunicacional que se inicia en la Argentina hacia 1983 incluye dos tramos bien definidos y quizá paradójicos: el de la recuperación democrática de las voces plurales e independientes, y el de la reconversión del sistema en un *shopping* multimediático, en el que conviven discursos alternativos y ofertas tecnológicas regentadas por grandes corporaciones de la información y la industria cultural.

El régimen militar que gobernó a la Argentina entre marzo de 1976 y diciembre de 1983 no se comportó en el terreno comunicacional de manera novedosa. Encuadrado en sus líneas generales en la difundida ideología de la Seguridad Nacional, sus métodos represivos y manipulatorios no difirieron sustancialmente de los que se implementaron en este terreno, para la misma época, en países como Brasil, Uruguay y Chile. No estará de más, sin embargo, una semblanza de los modos operativos específicos que la dictadura implementó (o estimuló) en un país como la Argentina.

El denominado Proceso de Reorganización Nacional heredó en marzo de 1976 un esquema de medios que en cierto modo determinó comportamientos informacionales esencialmente represores y manipulatorios, pero no uniformes. El conjunto de los medios gráficos de la época pertenecía —como ha sucedido tradicionalmente desde fines del siglo XIX— a empresas privadas familiares, que con distintos matices internos o regionales son un fiel reflejo de los diferentes grupos de poder económico que operan en el país. En el campo específico de la radio y la televisión cabe consignar, por el contrario, que un alto porcentaje de las empresas concesionarias privadas que

operaban en ambos ramos había sido estatizado en 1974, al caducar las correspondientes licencias de explotación.

La alianza militar-empresaria contaba, de esta manera, con una trama comunicacional suficientemente dúctil para acompañar, en este rubro, su proyecto de desmontaje compulsivo del anterior esquema de una Argentina industrialista y distributiva.

El clima de represión y tutela, desde luego, no pasó desapercibido. En un precursor y celebrado artículo periodístico de agosto de 1979 la escritora María Elena Walsh señalaba: «Un autor tiene derecho a comunicarse por los medios de difusión, pero antes de ser convocado se lo busca en una lista como las que consultan en las Aduanas... Si tiene la suerte de no figurar entre los réprobos hablará ante un micrófono tan rodeado de testigos temerosos que se sentirá como una nena lumpen a la mesa de Martínez de Hoz... El público ha respondido a este escamoteo apagando los televisores. En este caso el que calla —apaga— no otorga. En otros tampoco: el que calla es porque está muerto, generalmente de miedo»[1].

En un importante trabajo de análisis de las mediaciones[2], la investigadora argentina Patricia Terrero sistematizaba algunos de los mecanismos de manipulación y control informacional desplegados por el régimen militar entre 1976 y 1983, entre ellos la táctica de bloqueo de la información y las estrategias de despliegue y consolidación de la ideología del régimen.

Frente a este panorama más o menos homogéneo y hegemónico, los medios gráficos privados aportaron por su parte cuotas muy variadas de adhesión explícita, cautela autocensoria o crítica asumida frontalmente, si bien desde perspectivas o con estilos no siempre coincidentes. En este plano hicieron sentir su peso la franca crudeza represiva de algunos momentos, la confrontación de intereses expresados por los medios con proyectos o decisiones del poder económico, la paulatina reorganización del campo popular y fisuras en la propia cohesión interna de la alianza militar-empresaria o del mismo campo militar.

El *Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en la Argentina*, producido por la Organización de Estados Americanos (OEA) en abril de 1980, destacaba la actitud de «extremada prudencia» de los medios en «el juzgamiento de la política y los actos de gobierno», actitud que no se limitaba al «juzgamiento», que pertenece, por otra parte, a la esfera de la opinión axiológica, sino a la misma información objetiva y neutral sobre esos actos y políticas.

Los diarios *Buenos Aires Herald*, *Clarín* y *La Prensa* mantuvieron, sin embargo, una actitud más independiente frente al esquema restrictivo diseñado por el poder militar para el campo comunicacional. *Buenos Aires Herald*, un diario de pequeño tiraje editado en inglés, apoyó en lo esencial

[1] *María Elena Walsh, «Desventuras en el país jardín de infantes. La censura y sus prejuicios en nuestra cultura», en* Clarín, *Buenos Aires, 16/8/1979.*

[2] *Patricia Terrero, «Comunicación e información por los gobiernos autoritarios», en* Comunicación y democracia en América Latina, *Lima, DESCO-CLACSO, 1982.*



el diseño de la política económica del gobierno, pero criticó con regularidad la violación de derechos humanos. *La Prensa*, liberal y antiperonista militante, censuró algunos aspectos de la economía diseñada por Martínez de Hoz y mantuvo una línea constante de información y denuncia de las mismas violaciones. *Clarín*, por su parte, centró sus diferencias en la crítica alternativa a la política económica de los militares, ejercitada desde una perspectiva desarrollista que predominaba por entonces en el diario. Medios como *La Nación, La Razón, Crónica, La Opinión* (intervenida por los militares), *Convicción* y las revistas de editorial Atlántida (como *Gente, Para Ti* y *Somos*), mantuvieron, por el contrario, una relación de consentimiento con el régimen, con matices y particularidades de intensidad variada.

Entre 1976 y 1983 la dictadura militar argentina provocó la desaparición de un alto número de periodistas, tal como lo documentaba en 1986 la Asociación de Periodistas de Buenos Aires en su libro *Con vida los queremos.* En la lista de la APBA figuraban, entre otros, Haroldo Conti, Julián J. Delgado, Alicia Eguren, Marcelo Gelman, Diana Guerrero, Susana Lugones, Héctor G. Oesterheld, Carlos Pérez, Enrique Raab, Roberto Santoro, Rodolfo J. Walsh, Tilo Wenner, etc. Esas desapariciones formaban parte de una política represiva que se mostró especialmente cruenta con los militantes gremiales peronistas, los activistas de la juventud comunista, algunos remanentes de la guerrilla y todos aquellos a los que el régimen, con evidencias o sin ellas, juzgaba como potencialmente peligrosos.

Las «listas negras» del Proceso marginaron a su vez a centenares de figuras, algunas de las cuales encontraron cabida ocasional en diarios y revistas pero no en los medios electrónicos de gran masividad.

Si en una primera etapa de la transición el acento recayó previsiblemente sobre la denuncia del *status* comunicacional represivo y sobre la búsqueda de carriles restauradores de flujos democráticos y pluralistas, en un segundo momento el campo de las demandas sociales y el de las mecánicas de producción y circulación comenzaron a su vez a experimentar modificaciones que tenían que ver con el nuevo sesgo social, ideológico y tecnológico que comenzaba a advertirse, entre otros, en los territorios de la comunicación.

La línea divisoria de aguas entre estos dos momentos de la transición —ubicable en algún punto más o menos difuso de las postrimerías de los años 80— es tan tajante que para muchos observadores, como veremos, la segunda etapa puede ser considerada, a su vez, como una transición particular hacia otra cosa manifiestamente distinta.

La restauración de los cauces constitucionales y democráticos a partir de 1983, con la elección presidencial del radical Raúl Alfonsín, comenzó a suturar un tejido comunicacional profundamente desgarrado por la represión, la desinformación planificada, las campañas de acción psicológica,

la autocensura y la incredulidad, pero el camino de reingreso no fue ni parece ser todavía fácil y confortable.

Algunos viejos medios, como *La Razón* o *La Prensa*, debieron cerrar sus puertas o cambiar de mano por imperio de largas cadenas de desajuste económico y de franca obsolescencia periodística. Otros diarios nuevos de la transición, como *La Voz* y *Sur*, o semanarios como *El Periodista*, no pudieron sobrevivir a desfasajes económico-financieros, conductas del mercado o desinteligencias internas vinculadas en muchos casos con la misma naturaleza del proyecto o del producto periodístico. Otros, en cambio, como *Página 12*, *El Cronista* o *Ámbito Financiero*, parecen encaminarse razonablemente en el mercado —dentro de un variado espectro ideológico y de confiabilidad— como alternativas de lectura frente a otros medios más tradicionales o establecidos.

Los esporádicos debates argentinos sobre la cuestión mediática y comunicacional han estado marcados, desde 1983, por no menos de tres libretos básicos. En primer término, el que desplazaba los antiguos colores antidependentistas, nacional-populares y concientizadores de comienzos de los años 70 (muy teñidos por la ideología del Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación o NOMIC), por los más matizados del pluralismo y del pacto democrático, que sospecha o descree de la capacidad centralizadora del Estado como proveedor de un paradigma político-cultural aceptable, ya se trate de la regulación, la censura moral, la planificación o la misma producción. Como resultados directos o indirectos de este libreto de los 80 podemos contabilizar la eliminación de la censura en los primeros tramos de la gestión radical del presidente Raúl Alfonsín, el debate un tanto errático sobre un tema tan candente como federalismo y asimetría comunicacional, y la discusión sobre el control de los flujos informacionales, tan polarizadora de opiniones en ese contexto como la espinosa cuestión del «destape», confundida intencionadamente por muchos con la legitimación pública de un erotismo visual meramente *soft*.

En segundo lugar podríamos ubicar el libreto «alternativista», anclado en la utopía de unos medios comunitarios y autogestionarios capaces de competir con el poderío tecnológico y económico de los grandes aparatos comunicacionales, o en la menos inocente y nada utópica de la brecha circunstancial que podía ser ocupada clandestinamente por aspirantes a insertarse, al cabo, en el gran negocio de la comunicación, sin importar demasiado en qué lugar preciso.

Como resultados de las dos vertientes de este libreto podemos citar algunas experiencias de radios comunitarias estimables y serias (realizadas generalmente con comunidades marginadas), algunos programas que perseveran con un alto nivel crítico y desmitificador (dos figuras pioneras en este



sentido pueden ser Eduardo Aliverti y Ricardo Horvath), varias revistas alternativas de incierta fortuna (*El Porteño* podría ser mencionado como el medio más resistente) y un número indeterminado de radios *truchas* (o ilegales) que fueron posteriormente blanqueadas y que sirvieron como base para emisoras de frecuencia modulada, o como banco de prueba para tránsfugas que emigraron con esa pequeña experiencia clandestina hacia el campo de los grandes medios.

En tercer y último lugar, el libreto privatista y desregulador que comenzó a instalarse en el universo de los medios electrónicos a partir de 1989, con el arribo de la línea de recambio neoconservador expresada por Carlos Menem tras la fachada de una supuesta renovación justicialista. Hasta este punto el logro más significativo de este libreto en curso ha sido la transferencia de un par de canales estatales —el 11 y el 13— a manos de dos grandes empresas periodísticas de gran envergadura como Clarín y Atlántida, junto con el trazado de una política desreguladora respecto del canal oficial ATC, cuyo animador es el controvertido Gerardo Sofovich.

Los módulos de la transición

La primera etapa de la transición —que comienza en realidad hacia mediados de 1982, con el fracaso de los militares argentinos en la guerra de Malvinas— puede ser caracterizado en sus líneas generales como de restitución de la verosimilitud comunicacional del sistema y de restauración de los derechos democráticos en este campo. La sociedad acababa de salir de la pesadilla comunicacional más dura de su historia y recababa por todos los medios una compensación por esos inquietantes años de «país jardín de infantes».

Uno de los rasgos de la etapa fue el generalizado descrédito de medios o publicaciones identificadas con la manipulación informativa de la dictadura militar, y en este sentido la televisión sólo consiguió equilibrar su déficit de crédito público con la providencial extensión de la televisión en colores, instalada en la Argentina a partir del Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 y, en pleno proceso de difusión masiva, desde comienzos de los 80.

Las marcas del descrédito hacen que muchas empresas periodísticas comiencen para entonces un acelerado operativo de reconversión oportunista, que trata de paliar antiguas componendas y defecciones informativas con un «destape» de sesgo netamente sensacionalista. Revistas como *Gente* o *Somos* se convierten en activas y exitosas difusoras de aspectos colaterales de las pavorosas denuncias que formula la comisión que investiga los

excesos represivos y las vulneraciones a los derechos humanos en la Argentina (CONADEP).

Figuras ambiguas de la televisión, como Bernardo Neustadt y Mariano Grondona, asociados desde la última etapa de la dictadura militar en la realización de un programa televisivo de opinión como *Tiempo Nuevo,* se pliegan a la generalizada reconversión como voceros de un «sentido común» que esboza su *mea culpa* y alaba las reglas de juego de la democracia, redescubierta como la panacea para todas las dolencias de la sociedad.

De manera un tanto paradójica, un medio que había ejercido una sutil y a veces muy franca crítica a la dictadura militar —como la revista *Humor*— experimenta con la reinstauración de la vía constitucional una merma bastante sensible en sus ventas, que caen de los 335 mil ejemplares de su número 98, en cuya tapa los miembros de la junta militar de gobierno aparecían caricaturizados por Andrés Cascioli como monos, a 180 mil e inclusive a una cifra de venta real menor. Al evaluar esa circunstancia, Cascioli —dibujante y director de la revista— conjeturaba que con la llegada de la democracia se había perdido o diluido ese objetivo claro que era combatir y ridiculizar la violencia represiva del gobierno de facto militar. Perdido el objetivo, el tono de la revista se había hecho más difuso y, en consecuencia, menos atractivo para los lectores que antes encontraban en ella un anclaje crítico definidamente contestatario y ausente en otros medios de prensa[3].

En ese clima de liberalización y reformulación de estrategias comunicacionales que sucedió a las elecciones presidenciales de 1983, se inscribía también la irrupción o consolidación de revistas que trabajaban ya con criterios ideológicos, estéticos, periodísticos e inclusive generacionales renovados, como *El Porteño, El Observador, El Periodista,* etc.

La fundación de *El Periodista* en 1985, por ejemplo, por el mismo equipo editor de *Humor,* tiende en cierto modo a reformular algunos de los contenidos del viejo proyecto de la revista madre. *El Periodista* retoma las columnas «serias» que aparecían en *Humor* con las firmas de Luis Gregorich, Santiago Kovadloff, «Pacho» O'Donnell, etc., y se especializa en la producción de un periodismo de análisis político y económico que acompaña con cierto ojo crítico el proceso de transición. El caso del mensuario *El Porteño,* aparecido en realidad hacia 1982, es representativo, por su parte, de la introducción de problemáticas como la discriminación étnica, sexual e ideológica, la marginalidad cultural, los graves problemas de desamparo de las comunidades indígenas, las nuevas agendas de la democratización, las secuelas de la represión y la guerra de Malvinas, etc. Mucho antes de diciembre de 1983, la revista abordaba temas como los desaparecidos, el exilio, la salud mental, la ecología, las vulneraciones de los derechos huma-

[3] *Jorge B. Rivera y Eduardo Romano,* Claves del periodismo argentino actual, *Buenos Aires, Ediciones Tarso, s/f.*

nos, las Madres de la Plaza de Mayo y otros que las grandes empresas periodísticas sólo admitieron a partir de esa fecha bajo el paraguas tutelar de las garantías constitucionales y las regalías del mercado, ávido en el fondo por variar su dieta noticiosa.

El «destape» periodístico tuvo en ese umbral de la transición el doble carácter de reivindicación crítica y reflexiva de la libertad de expresión (entendida en un sentido no meramente declarativo y formal), y a la vez de exposición de temas de debate nacionales e internacionales que habían hibernado estultamente en los siete años de dictadura. En su flanco más oportunista o epidérmico, el «destape» sirvió también para legitimar la circulación del sensacionalismo más pedestre o para armar el tinglado de un módico negocio pornográfico, quizás uno de los puntos más vulnerables y combatidos (a pesar de su real inexistencia como propuesta) del proceso de liberalización comunicacional iniciado por Alfonsín.

La irrupción de medios como las ocasionales e irrelevantes *Hombre, Shock, Eroticón, Éxtasis, Sensual, Mujeres ardientes*, etc., puso a la nueva administración bajo la constante atención polémica de la iglesia católica y de otras confesiones que demonizaron abusivamente al incipiente proceso de democratización, como supuesto promotor de esos desvíos «pornográficos».

Algunas cuestiones y preguntas son ilustrativas del clima de asignatura pendiente de esa primera etapa. Muchos se preguntaban, por ejemplo, qué debía hacerse desde el periodismo para garantizar la libertad de prensa durante el gobierno democrático, y el tema bordeaba para algunos el espinoso territorio de los desbordes, de la invisible línea que separaba el ejercicio liso y llano de la función periodística de la provocación desestabilizadora, y no faltaron en este sentido los funcionarios democráticos que invocaron con frecuencia el fantasma de la desestabilización para exigir tiempo y cautela a los medios o periodistas que supuestamente rebasaban esa línea imaginaria.

Otra pregunta insistente se refería a la legitimidad de los condicionamientos que podía imponer a un periodista el medio en que trabaja. Frente al punto algunos asumían una posición de irreductible intransigencia ética y profesional, y otros, consabidamente, elegían la variante pragmática de una transigencia laboral suficientemente decorosa.

El segundo peldaño o módulo de la transición, que podemos ubicar un tanto erráticamente hacia fines de la presidencia de Alfonsín, aportará a su turno un cúmulo de novedades que se fueron gestando o aprestando al abrigo de las experiencias y aperturas del primer momento.

Los fenómenos que comienzan a percibirse en el panorama comunicacional no tienen, desde luego, la misma magnitud, ni afectan del mismo modo al conjunto de la sociedad. Algunos de ellos tienen que ver específicamente,

y estos sí afectan a capas más amplias, con la figura paradigmática del receptor o consumidor de medios. Otros, en cambio, son fenómenos de pequeña escala que se expanden desde el campo intelectual hacia ciertas vanguardias de comunicólogos y comunicadores sociales que comienzan a operar en los medios centrales o periféricos, según la vieja teoría de la mancha de aceite que se expande con lentitud y firmeza sobre zonas cada vez más alejadas del centro.

En el primer campo podríamos ubicar, por ejemplo, al obvio conjunto de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales producidas desde la guerra de Malvinas (1982) en una sociedad tan compleja y por momentos desconcertante como la Argentina, con el agregado de la cuota de decepción social que desencadenó en cierto modo la gestión de Alfonsín: enjuiciamiento de la Junta de Comandantes y de muchos responsables de aberraciones y flagrantes violaciones a los derechos humanos, pero al mismo tiempo sanción de medidas que posibilitarían la ulterior amnistía de los culpables, como la «obediencia debida» y el «punto final»; derrumbe de la economía por la escalada hiperinflacionaria del último tramo de gobierno; agudización de la crisis productiva del país, etc.

Para el conjunto de la sociedad las cuestiones, otrora prioritarias, de la libertad de expresión, de la circulación de flujos informativos y del papel de los medios en la construcción del pacto democrático pasaron a ser temas ya debatidos y de interés secundario, frente a problemáticas más agudas, como el desempleo, la hiperinflación, los saqueos, la amenaza militar y otras igualmente consternantes.

Saturadas las viejas problemáticas, y satisfechas, aunque todavía a medias, algunas demandas comunicacionales, la sociedad prefirió volcarse hacia una nueva agenda de prioridades significativas. De hecho, por ejemplo, no prestó una atención desvelada a cuestiones como el traslado del asiento de la capital federal, el Congreso Pedagógico y otros temas que parecían irrelevantes o periféricos frente a urgencias sociales y económicas más apremiantes. No faltaron, desde luego, quienes atribuyeron este vacío a cierto grado de desmovilización que había alentado la propia naturaleza reformista del proyecto alfonsinista.

En el segundo campo —el de los intelectuales, comunicólogos y comunicadores más jóvenes— comienzan a advertirse signos inequívocos de la exitosa expansión de esa ambigüedad llamada actitud posmoderna, en parte como producto del ingreso, con cierto atraso, de la lectura de Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas, etc., y, en parte, como residuo de esa comodidad de lenguaje, tan típica de los medios, que tiende a calificar como «posmodernas» a cosas disímiles e inclusive contrarias al sentido cabal del término.



Como adherencias o derivaciones de esta actitud, se expandieron en los recortes temáticos y en el lenguaje de ciertos medios —radios alternativas, de frecuencia modulada, revistas de acento *underground*, medios con alta participación juvenil, etc.— un conjunto de consignas que tenían que ver aproximadamente, con obvios matices, con ideas convencionalmente «posmodernas» como la crisis de los grandes relatos, la extinción de la ilusión modernizadora, las sospechas sobre la conciencia autónoma, el descrédito de la razón instrumental, el fin de las ideologías y las vanguardias, la desintegración de las concepciones totalizantes, el ocaso de lo político, la mezcla de géneros y escrituras, la espectacularización de las cosas, la repetición entrópica de lo siempre igual a sí mismo, etc.

Desencantada de la historia, del marxismo, de las vanguardias, del estructuralismo, de la marmita ideológica y estética de los años 60, de la guerrilla, del peronismo, del alfonsinismo y de varios ismos eventuales, una generación de jóvenes intelectuales aportó su cuota paradójicamente «modernizadora» de temas, lenguajes y actitudes, metabolizadas parsimoniosa o aceleradamente hasta por los grandes medios gráficos y electrónicos, que vieron en ese repetorio inédito un posible signo de las preferencias consumistas y los estilos de los nuevos públicos juveniles medios. Aunque actualmente desacreditada y hasta abandonada por sus precursores locales, la actitud «posmoderna» dejó sus marcas en muchos lenguajes y agendas propuestas hoy al mercado comunicacional.

El arribo de Carlos Menem a la presidencia de la república, a fines de 1989, produjo un acelerado e imprevisto cambio en las reglas de juego de la economía y del Estado argentinos. Como una de las piezas complementarias de su política de desregulación y liberalización de cuño neoconservador, Menem favoreció la transferencia al sector privado de importantes medios radiales y televisivos anteriormente en poder del Estado, cumpliendo, de esta forma, un nuevo paso en la pendular política de trasvasamiento de medios del sector público al privado y viceversa, tan característica de la Argentina desde la instalación de la televisión en 1951. Por obra de esta iniciativa privatizadora, como dijimos, dos grupos periodísticos casi monopólicos pasaron desde 1991 a ser permisionarios de influyentes canales del área metropolitana.

Pero quizás el factor más dinámico en la configuración de este segundo momento de la transición comunicacional, más allá del recambio en los modos de tenencia o explotación de los medios, pueda ser identificado con la avasallante e impetuosa transformación producida en el mercado, entre 1982 y 1991, por el desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías.

Al iniciarse en 1976 la etapa de la dictadura militar, el sistema comunicacional argentino estaba montado todavía sobre una estructura de medios

clásica y bastante anacrónica desde el punto de vista de la oferta y la tecnología. Diarios y revistas de gran tiraje, pero gráficamente desactualizadas, radiotelefonía convencional de corto alcance, y canales de televisión abierta en blanco y negro, eran las piezas maestras de un sistema largamente amortizado y poco competitivo, si alguien, ligeramente despistado, le hubiese exigido ponerse en tal tesitura.

Este panorama paleotécnico, con algunas indiscutibles puntas de eficiencia y renovación, comenzó a revertirse gradualmente desde inicios de los 80 con la expansión de las radios de frecuencia modulada, la aparición de la TV color, la introducción de la informática en el universo de la prensa gráfica, la instalación de los primeros canales por cable, la irrupción en el mercado de las computadoras personales y los sistemas interactivos, la presencia novedosa de las videocámaras y con los flujos universalistas de la TV satelital, entre otros aportes transformadores de la oferta y la tecnología comunicacional gráfica y electrónica.

La modernización tecnológica de los parques comunicacionales concluyó por ensanchar la brecha entre usuarios, fragmentándolos en una serie de islas que tienen acceso a menúes diferentes en su nivel de sofisticación y diversidad. Comparemos, por ejemplo, la distancia de calidad y variedad informacional que media entre el usuario paleotécnico residual, atado todavía a la prensa gráfica, la televisión abierta en blanco y negro y la radio de amplitud modulada, con el usuario que puede acceder económicamente a una batería simultánea en la que ingresan la televisión abierta, por cable y satelital, el fax, las diversas gamas de la radiotelefonía, la interactividad informática, los discos compactos, un repertorio más amplio de diarios y revistas, el vídeo, las videocámaras, etc.

Aunque no se trata sólo de una diferencia de tipo cuantitativo, que tiene que ver, por otra parte, con el nuevo diseño económico que se abrió paso en la sociedad argentina a partir de la dictadura militar y de su ministro Martínez de Hoz, mentor ideológico y práctico del despiece del anterior esquema industrialista y sustitutivo. En el último tramo la actualización tecnológica se asocia también con transformaciones, a veces radicales, en los géneros, los lenguajes y la estética de los medios. Entre otras novedades, se percibe —con especial relevancia en los medios electrónicos, aunque también en los gráficos— una tendencia creciente a la espectacularización de la noticia, que se asocia con la promoción de una tipología de comunicador (Bernardo Neustadt, Mariano Grondona, Magdalena Ruiz Guiñazú o Nicolás Repetto podrían ser ejemplos adecuados, en sus respectivos niveles) que impone en primer término una imagen y un estilo espectacular que servirá luego como recipiente para agendas y opiniones de muy variado cuño.

La fragmentación, la espectacularidad, los tiempos cortos y tableteantes, inspirados o legitimados por la estética del video-clip, las imágenes instantáneas derivadas del uso de videocámaras, el tono *light* y paródico en la elección de los temas y los personajes, la promoción de programas que hibridan fuertemente los estilos del informativo, la entrevista y el *show*, tan típicos del universo televisivo actual, coexisten con una franja periodística que desde diarios y revistas procede al escrutinio, a veces sensacionalista, de las corruptelas del gobierno menemista.

Si Nicolás Repetto es uno de los paradigmas de la noticia-espectáculo, con su laureado programa televisivo *Fax* (Canal 13), Horacio Verbitsky, uno de los columnistas centrales del diario *Página 12*, es el prototipo del actual periodista de investigación que pone el acento en la denuncia de los negociados y las zonas grises de la administración y del mundo político y empresario argentinos. Ambos modelos, desde luego, han desatado la previsible ola de epígonos e imitadores, y en el segundo caso la emergencia de un fenómeno marginal que no deja de ser interesante: en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (abril de 1992) los títulos más exitosos correspondían, junto con los de autoayuda, a libros escritos por jóvenes periodistas de investigación o denuncia, como *Robo para la corona*, de Horacio Verbitsky, las investigaciones de Norma Morandini y Alejandra Rey-Luis Pazos sobre el asesinato de Soledad Morales en Catamarca (un retrato, además, sobre la corrupción política en una provincia gobernada por el nepotismo), *Línea de fuego*, el libro de Héctor Simeoni y Eduardo Allegri sobre las líneas internas del ejército, *El octavo círculo*, de Sergio Ciancaglini y Gabriela Cerruti, sobre aspectos fraudulentos de la Argentina menemista, *Asalto a la ilusión*, de Joaquín Morales Solá, etc.

El último peldaño

Hacia 1990, un grupo de investigación integrado por Oscar Landi, Ariana Vacchieri y Luis Alberto Quevedo realizó un minucioso estudio sobre públicos y consumos culturales en la ciudad de Buenos Aires y del denominado Gran Buenos Aires, la concentración urbana más grande del país, con cerca de 10 millones de habitantes. Del informe final de esa investigación[4] interesa rescatar algunos valores que se refieren a preferencias en los consumos y credibilidad de los medios involucrados.

Con respecto a las primeras —advierten los analistas— se perciben segmentaciones que tienen que ver con los costos relativos de los medios implicados, junto con extremos de opulencia y subconsumo de los flujos informacionales, un dato que no difiere, en lo sustancial, con otras realida-

[4] *Oscar Landi, Ariana Vacchieri y Luis Alberto Quevedo,* Públicos y consumos culturales de Buenos Aires, *Buenos Aires, CEDES, Documento Cedes, 32, 1990.*

des nacionales. En relación con la segunda cuestión, la muestra revela una falta de credibilidad clara en los medios, con una leve preferencia del 25,8% a favor de los diarios, frente al 17,8% que se le concede a la televisión, o al 21,0% correspondiente a la radio.

La mayor credibilidad en el periodismo escrito está asociada previsiblemente con los niveles educacionales más altos y con el acceso económico a flujos informativos más diversificados, pero se observan además circunstancias adicionales. «La palabra escrita —sostienen los investigadores citados— retrocede socialmente frente a los lenguajes audiovisuales, pero puede reforzar sus viejas funciones y adquirir nuevos prestigios: los diarios pueden sufrir caídas en sus ventas, pero quedan como uno de los depositarios principales de la credibilidad de la gente», y ésto ocurre preferentemente en relación con un perfil de lector que ha comenzado a ser tenido rigurosamente en cuenta por los empresarios de la industria cultural y de la industria periodística gráfica: los hombres jóvenes (18 a 24 años) con mayor nivel educativo, social y de participación política, institucional, profesional o laboral.

De este sondeo resultó que el diario *Clarín* obtuvo el mayor índice de preferencia en punto a credibilidad, con un 37,8% del total, que se incrementa al 54,7% de la señalada franja juvenil. El tradicional diario *La Nación* logró el 9% de las preferencias, especialmente entre los lectores de la franja de entre 45 a 54 años (12,1%), en tanto que *Diario Popular* o *Crónica* se ubican en los porcentuales más bajos de credibilidad en relación con el perfil típico de los consumidores de los dos primeros diarios.

Desde 1991 los dos grandes matutinos de Buenos Aires —*Clarín* y *La Nación*— han comenzado un proceso de maquillaje y remodelación de sus secciones y de sus conceptos de diagramación e ilustración. *Clarín*, por ejemplo, mantiene las notas y los servicios con gran producción periodística, pero los acompañan con un uso graduado de mapas, infografías y cuadros estadísticos o comparativos. *La Nación*, por su parte, parece empeñada en suavizar cierto anacronismo estilístico con notas más cortas y ligeras, acompañadas por copetes (entradillas) que sintetizan lo esencial de la información.

Más que para socializar y extender el diseño y la posesión de medios a las sociedades intermedias, o para generar polos alternativos regionales, en un movimiento global de democratización y diversificación comunicacional (como se fabuló teóricamente en algún momento de optimismo), la segunda etapa de la transición parece haber servido fundamentalmente para completar y concretar las tendencias concentracionarias y hegemónicas del aparato informativo y comunicacional argentino, que en este tramo abandona una vez más el protagonismo de la esfera oficial —típico de las etapas de gobierno peronista— para transferirlo a empresas del sector privado. La novedad (en parte relativa si pensamos en casos históricos como el de la

Editorial Haynes y su pionero esquema *multimedia* de los años 30) consistiría en que tradicionales propietarios de medios gráficos amplían hoy su dominio informacional al campo de la radiotelefonía de amplitud y frecuencia modulada, la televisión abierta y por cable, la operación satelital y la producción papelera.

El replanteamiento de espacios y estrategias empresarias puede ser ejemplificado con unos pocos casos relevantes: *Clarín* lidera el proceso de concentración de medios con las masivas ediciones del diario, el Canal 13 de televisión, Radio Mitre, la radio de frecuencia modulada FM 100, la participación en la agencia Diarios y Noticias y una importante cuota societaria en la papelera Papel Prensa, de compleja historia. La Editorial Atlántida (Vigil) concentra un diversificado paquete de revistas *(Gente, El Gráfico, Para Tí, Chacra, Somos, Billiken,* etc.), el Canal 11 de televisión y las versions AM y FM de Radio Continental. Eduardo Eurnekian, por su parte, pasó de la industria textil a ser propietaio del diario *El Cronista,* de América Te Ve Canal 2 y de Radio América AM y FM, en tanto que Alejandro Romay carece de medios gráficos pero es dueño de Canal 9 Libertad, Buenos Aires Cable y Radio Libertad. Julio Ramos (diario *Ámbito Financiero)* y Ricardo García (las ediciones del diario *Crónica* más revistas sensacionalistas como *Esto* y *Flash)* no tienen por el momento medios electrónicos propios, pero el primero aspira al dilatadamente postergado Canal 4, a través de Teve Top, y el segundo mantiene juicio con El Carmen por la explotación de Canal 2. En los años 60, García amalgamaba el éxito periodístico de *Crónica* y la revista *Así* con la posesión de Canal 11, que tras las peripecias de la estatización pasaría en los últimos tiempos a manos de la familia Vigil. *La Nación,* copropietaria con *Clarín* y el Estado del paquete accionario de Papel Prensa, se ha movilizado recientemente para ocupar también el aire con una participación del 51% en Radiodifusora Del Plata (LS10).

La franja del periodismo de investigación —para muchos el único «serio» que se cultiva en la Argentina— tampoco es una novedad absoluta en la historia del periodismo local. Desde esa perspectiva, figuras como Roberto J. Payró, Raúl Scalabrini Ortiz, Rodolfo J. Walsh, Rogelio García Lupo y muchos otros, podrían ser citados como modelos de una línea de profesionalismo investigativo que trabajó con exhaustividad en diferentes momentos de la historia política, económica, social y cultural de la Argentina, sobre temas de interés crucial para la sociedad. Libros como *Operación Masacre, El caso Satanovsky* y *¿Quién mató a Rosendo?,* de Rodolfo J. Walsh, son tres clásicos del periodismo argentino de investigación de los años 50 al 70, y podría extenderse el concepto a la propia historia del periodismo mundial, por su rigor, su agudo posicionamiento analítico frente a los ma-

teriales y su nivel literario. Por mucho menos se ha otorgado más de un premio Pulitzer.

La apertura democrática y el sesgo complejo de la transmisión —las zonas grises de las administraciones de Alfonsín y Menem— han revitalizado las tradiciones de esta línea, que si no es enteramente original aporta, sin embargo, la novedad de un recambio generacional que retoma sus mejores tradiciones, si prescindimos de la cuota de oportunismo que se advierte en algunos protagonistas del fenómeno.

En un libro reciente —*Devórame otra vez* (1992)— el sociólogo Oscar Landi analiza incisivamente las operaciones llevadas a cabo por la televisión en nuestro mundo más inmediato, en una trama de relaciones y negociaciones que concluye por demostrar que algo existe si, y sólo si, atrae la atención televisiva. La casuística recortada por Landi prueba hasta qué punto, en un medio que tiende a configurarse como un espacio de espectacularidad continua, y como una amalgama ambigua de géneros, lenguajes y estéticas, el periodismo ha redefinido sus viejos perfiles autónomos y se ha introyectado en zonas que antes tenían, a su vez, su propia especificidad mediática, y de ahí el efecto de cruzamiento complejo y heterogéneo que provoca una narratividad visual en la que noticia, política, vivencia cotidiana y nueva logística perceptiva se implementan entre sí para dar una sensación de *Shopping* informativo con ofertas y demandas polivalentes. Los periodistas y los espacios periodísticos convencionales conviven y se mezclan, en este nuevo universo, con géneros ambiguos y con figuras del humor, como Tato Bores, Antonio Gasalla, Juana Molina o Enrique Pinti, en cuyos programas circulan desde la noticia y la opinión hasta la parodia o la crítica a los *tics* de los géneros periodísticos tradicionales y modernos.

Hasta hace algunas décadas los grandes diarios argentinos —como *La Nación* o *La Prensa*— eran mencionados ocasionalmente entre los más importantes del mundo, por su calidad periodística, su actualización gráfica y sus tirajes. Esta preeminencia parece haberse perdido en los últimos años, a pesar de la calidad comparativamente destacable de algunos medios. En una evaluación reciente sólo un diario latinoamericano —*O Estado de São Paulo* (Brasil)— logró ubicarse entre los veinte mejores del mundo.

John C. Merryll, una de las más destacadas autoridades en la materia, definía hace poco las características de la actual excelencia periodística, integrada desde su punto de vista por la orientación internacional del medio, su tono general serio, su buen caudal de información en áreas significativas, su enfoque racional, su preocupación humanístico-científica, su lenguaje culto y su presentación gráfica estéticamente armónica y equilibrada. Desde la particular perspectiva de Merryll el modelo del periodista de élite —un periodista capaz de suministrar información y opinión desde lo que



él denominaba como «concepto institucional» global exigiría un cúmulo de cualidades profesionales y personales que parecen haberse vuelto raras en el mundo de la prensa: capacidad técnica para lograr y procesar información inédita y confiable, veracidad, probidad ética e intelectual, independencia de criterio, buena formación general, capacidad analítica, estilo, creatividad, etc.

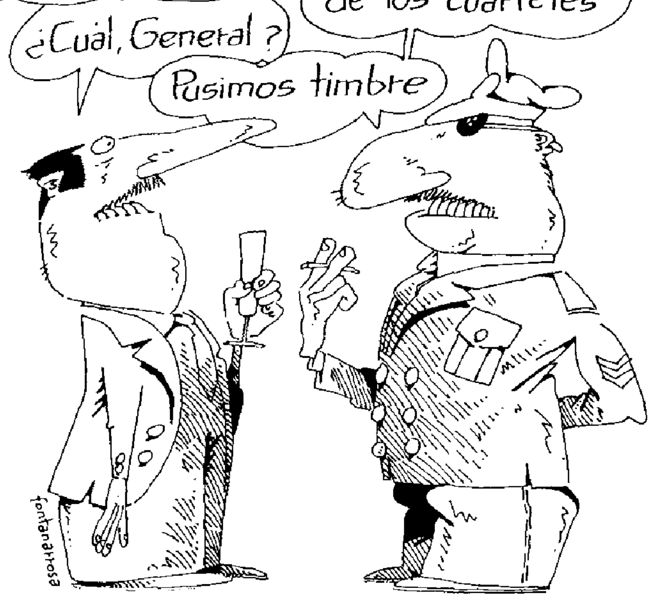
En el nuevo universo periodístico argentino esas cualidades no son precisamente desalentadas, y de hecho un plantel no escaso de viejos y nuevos periodistas se carateriza por esos atributos, pero al propio tiempo se incorporan otras cuya implementación no siempre está al servicio de un concepto de excelencia como el señalado por Merryll: brillantez, disconformismo, irreverencia, ironía, desparpajo, simpatía, imprevisibilidad, inteligencia alerta, etc. La levedad oportunista y la improvisación irresponsable se agazapan a veces astutamente tras esa fachada de frescura e inteligencia, que parece llegada para oxigenar la tinta de los diarios y las imágenes de los tubos catódicos.

Jorge B. Rivera



Este país ha sido hecho, como dijera Antonio Machado, "golpe a golpe, verso a verso"







Nos tocó hacer reír

En verdad, cuando me hablaron de esta reseña, pensé que la cosa sería más sencilla. Supuse que bastaría con recopilar el material referido a hechos puntuales, fechas recordables, hitos históricos, dentro de la vasta oferta del archivo. Pero, recorriendo éste, advertí que, salvo eventos realmente trascendentes (guerra de Malvinas, pronunciamientos militares, conflictos limítrofes con Chile, mundiales de fútbol) todo el resto había sufrido la impiadosa erosión de los tiempos. Dejando de lado algunas tristes celebridades (como Martínez de Hoz, por ejemplo) me topé nuevamente con nombres de ministros o jerarcas que fueron notorios un día pero que, hoy por hoy, ya nada significan, ni para una reseña. Por lo tanto, debí cambiar el enfoque de la selección, y tomé chistes sueltos y tiras que hacen, más bien, referencia a climas, tendencias, lineamientos y constantes que marcaron una época. Tal vez no se encuentren los desvalorizados y semiolvidados Fulano, Mengano y Zutano, pero estarán el militarismo, la malaria económica, la inflación, la deuda externa, la censura, el éxodo, la mufa o la dependencia, mezclados con otros fenómenos como el despuntar del desvelo ecológico, los asombrosos avances científicos, la preocupación por el agujero de ozono, el crecimiento del tenis, la desaparición de los cines, Kempes, Borges, etc. Ojalá brinden al lector, una aproximación, un aroma, a veinte años muy duros, muy pesados, muy definitorios. Si el perfil del trabajo es humorístico, no lo es por una actitud irrespetuosa. Obedece, simplemente, a que, en la división internacional del trabajo, a nosotros nos tocó hacer reír.

Roberto Fontanarrosa


Almirante Rivers. El satélite norteamericano indica que se advierten graves conflictos internos entre los argentinos Discuten entre ellos en sus fastuosas residencias y sus lujosos yates
No le haga caso... Otra vez se mezcló la emisión vía satélite de "Dallas"
Fontanarrosa


¿Te acordás cuando, en las películas de guerra, los buenos eran los ingleses y los norteamericanos?
¡Cómo ha cambiado el cine, Coco!
Fontanarrosa


¡Cómo estará de cortada la película "Doña Flor y sus dos maridos", Susana, que yo la vi en Uruguay y ahí los maridos eran tres...!


Lo único que puedo asegurarle, Profesor, es que esta pieza pertenece al pasado
¿Dice allí la fecha, Profesor?
No. Pero dice: "Industria Argentina"
Fontanarrosa


¡El mío ha sido un enriquecimiento totalmente lícito! Hice mi fortuna en cuarenta años de sacrificio ¿De qué se me puede acusar?
De imbécil
fontanarrosa


Yo pienso que esta crisis es mas grave que la del 30
Se confunde, don Telmo... Ésta crisis es la del 30, que todavía no terminó
fontanarrosa


Hay que comprender que acá se terminó el país de la timba, de la especulación financiera. Yo voy a sacar el dinero que tengo guardado y lo voy a arriesgar en la apertura de un local
¿Qué va a poner?
Un Bingo
fontanarrosa


Pero, a pesar de todo, yo, con mis dos trabajos, me las rebusco bastante bien...
¿Qué trabajos?
Uno es el kiosco
¿Y el otro?
Asalto Bancos
fontanarrosa

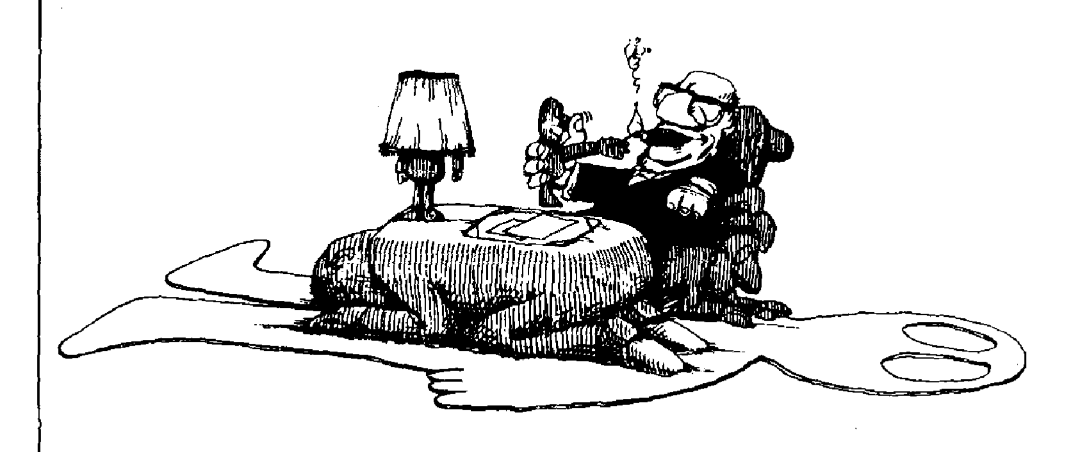

¿Viste? Están dando "La República Perdida II"
Solamente los argentinos podemos perder la misma república dos veces
Fontanarrosa


Latinoamérica es mucho mas dinámica que Europa. Las cosas que, en Europa, tardan quince años en pasar, acá ocurren en una semana
Eso sí, en esa semana, envejecemos aquellos quince años
Fontanarrosa

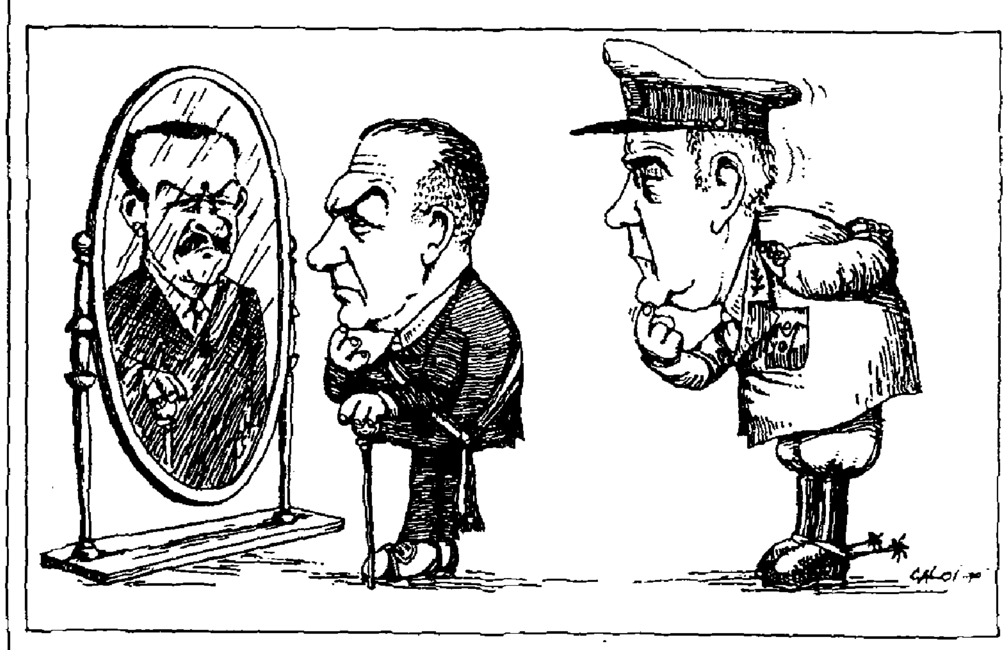

¿Así que usted es historiador?
¿Y está haciendo un libro sobre la Historia Argentina?
Digo yo... ¿Y no podría adelantarme el final?


fontanarrosa


Te aseguro que al cine de Bergman cada vez lo entiendo menos... ¿Qué significaría ese hombre, con una linterna, que nos acompañaba hasta la butaca?
Fontanarrosa




...Y EN EL CASAMIENTO DE LA HIJA, LOS PARLIAMENT QUE TENÍA ERAN ALQUILADOS...



A través de la ventana

Me resulta verdaderamente difícil explicar cómo uno es dibujante sin recurrir a las clásicas razones del «don natural» o la «predestinación». Es que, si bien en mi casa había una natural permeabilidad para que el mundo de las artes se introdujera en ella sin tropiezos, no tuve estímulos más especiales que la simple facilidad de que no faltaran lápices y papeles a mano.

Así fue que me convertí, pasado el garabato, en un prolífero cronista con la misión —encargada vaya a saber por quién— de registrar todo lo que me rodeaba. Elementos de la casa, mi hermano menor en el corralito, las gallinas y, luego, todo lo que pasara delante de mi ventana. El ferrocarril, los árboles, los carros, los autos y otros datos del mundo exterior empezaron a figurar en mi precoz repertorio. Este compromiso me convirtió a menudo en el «gil» que aceptaba hacer los mandados porque después me quedaría con el premio: el papel con que en aquella época se envolvía todo en el almacén y que tenía la lisura o la rugosidad necesarias —según el caso— para dibujar en él.

Tuve también el valiosísimo aporte del papel de los planos de mi viejo, verdaderas sábanas en las que cabían partidos enteros de fútbol, escenas completas de guerras navales o la batalla de San Lorenzo con precursores «replays», en este caso de la caída de San Martín y el gesto heroico del Sargento Cabral.

Con mayor sofisticación comencé a «editar» mis propias revistas, con hojas dobladas y abrochadas, con nombre, con sus espacios de publicidad y con los primeros personajes, tomados de Walt Disney inicialmente y, luego, los propios: «cow-boys», tarzanes, etc. con guiones más o menos convencionales. Y algunos ya en la cuerda francamente humorística. Mis clientes: los familiares cercanos.

Sin resignar fútbol, bolitas ni barrilete, tenía siempre el rato para dibujar. Recuerdo haber contagiado la manía a los pibes de la barra y en verdaderas acciones colectivas ilustrábamos en el asfalto de las calles, entonces mucho menos transitadas, grandes cortejos fúnebres encabezados por ca-

rrozas negras tiradas por caballos, seguidas de autos, motos, bicicletas y que, de a poco, degeneraba en monopatines, perros, colados, etc. Todo hecho con la tiza que nos proveían los pedazos de yeso de alguna demolición.

Y recuerdo a los primeros «lectores»: la gente que se paraba a mirar, de paso para la estación de Lomas de Zamora, yendo a tomar el tren para ir a trabajar. En aquella época era fácil ser dibujante de humor, de historietas. Si no llegaban a casa, bastaba con ir a la peluquería y allí estaban todos juntos: Divito, Calé, Oski, Ferro, Battaglia... o bien, Oesterheld, Breccia, Pratt... Maestros para tirar para arriba.

Era, además, una Argentina feliz.

No faltaban oportunidades más profesionales: las paredes del club para anunciar los bailes de carnaval. Y el pago: tenía entrada libre a los mismos.

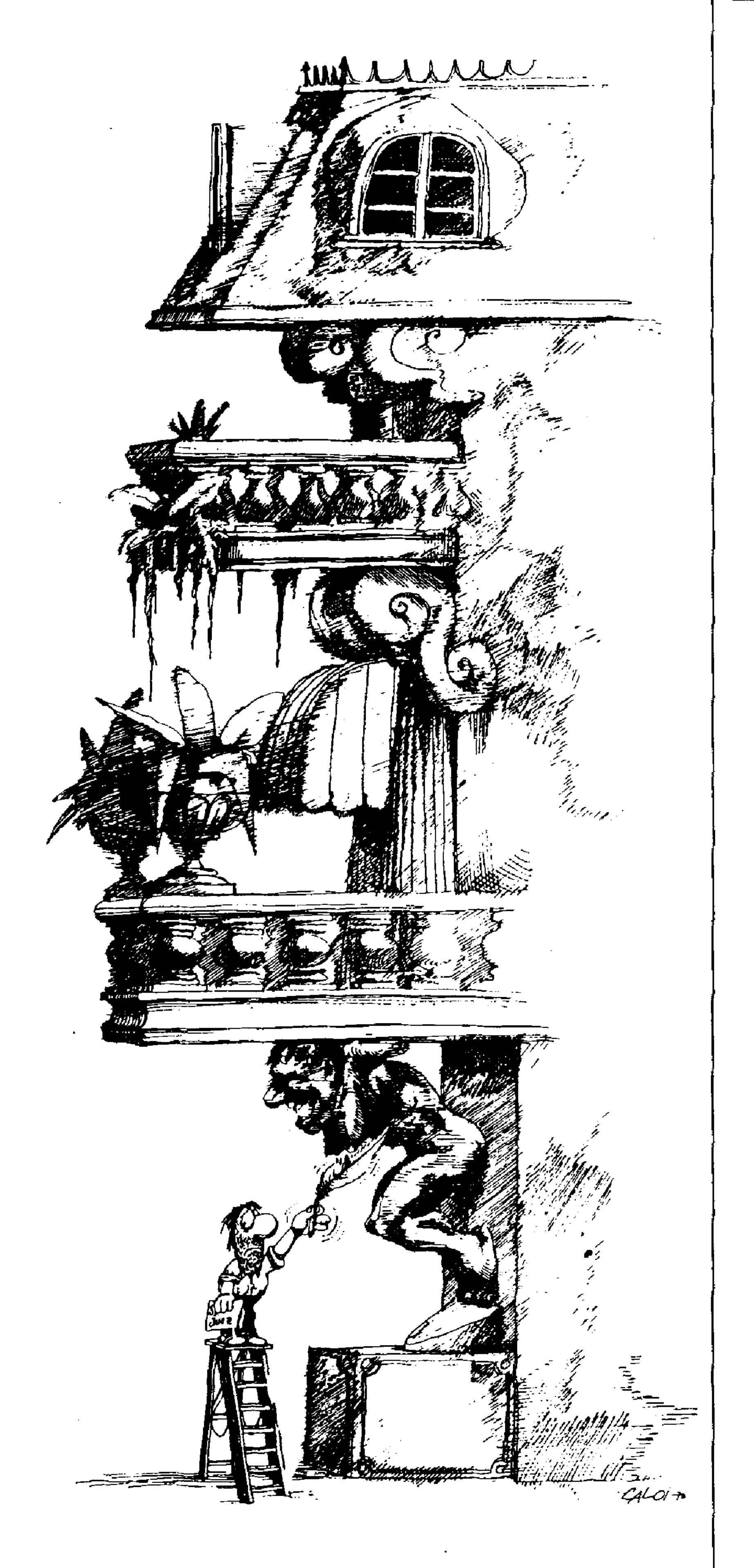
Después de ser el decorador exclusivo de los pizarrones que aludían a las fechas patrias y de llamativas «carátulas» que anunciaban otoños, inviernos, primaveras, pasé a ilustrar las sátiras sobre profesores y autoridades en otros pizarrones, en periódicos murales o impresos y en mis cuadernos, verdaderas revistas ilustradas que circulaban por toda la división.

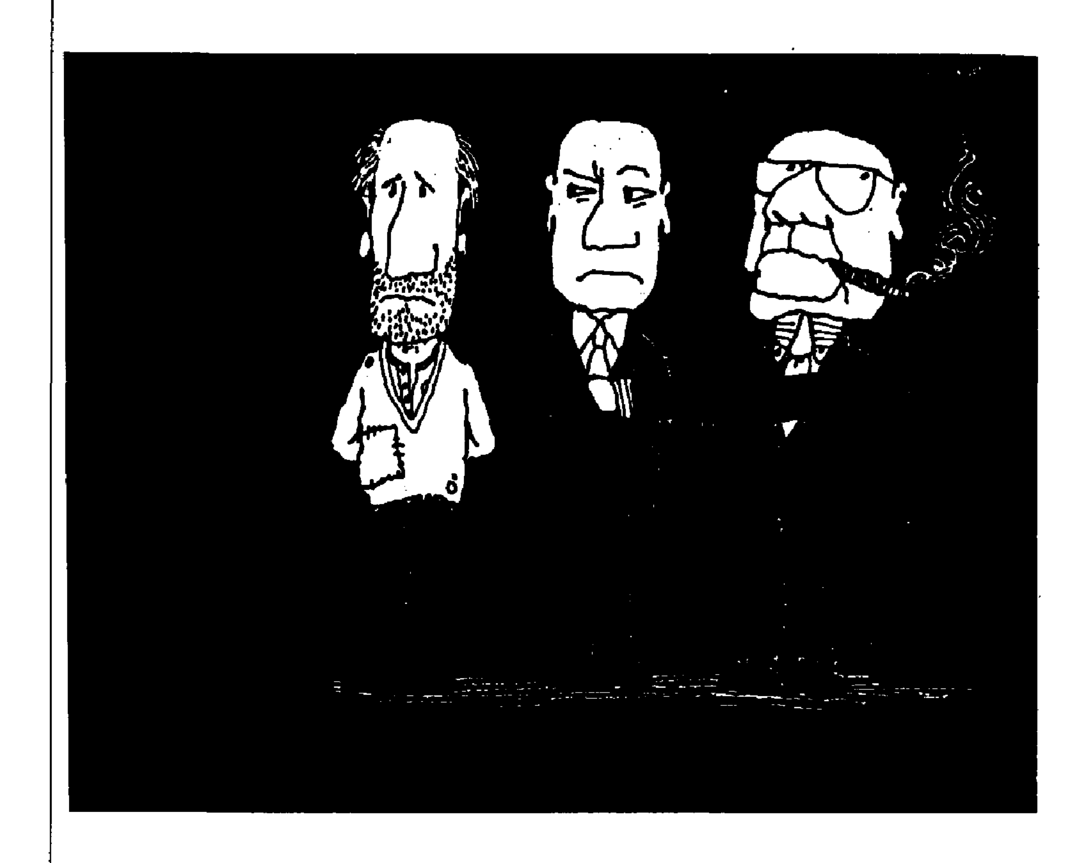
Eran épocas de Landrú, de Quino, de Brascó y hasta de alguna rareza, como el libro de Steinberg (*Todo en líneas*) que publicó Editorial Abril y que un día cayó en mis manos.

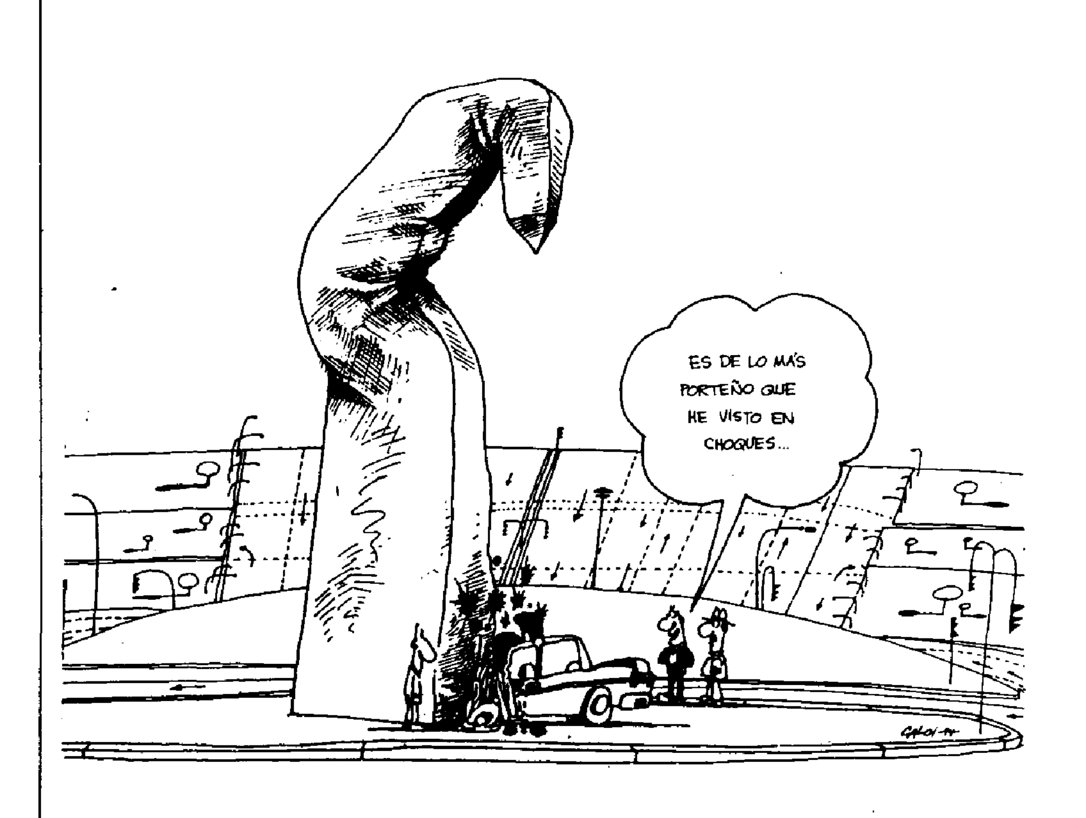
Lo demás fue conocerlo a Alberto Bróccoli. Llegar hasta Landrú y profesionalizar en su *Tía Vicenta* lo que yo hacía en mi «militancia en el amateurismo».

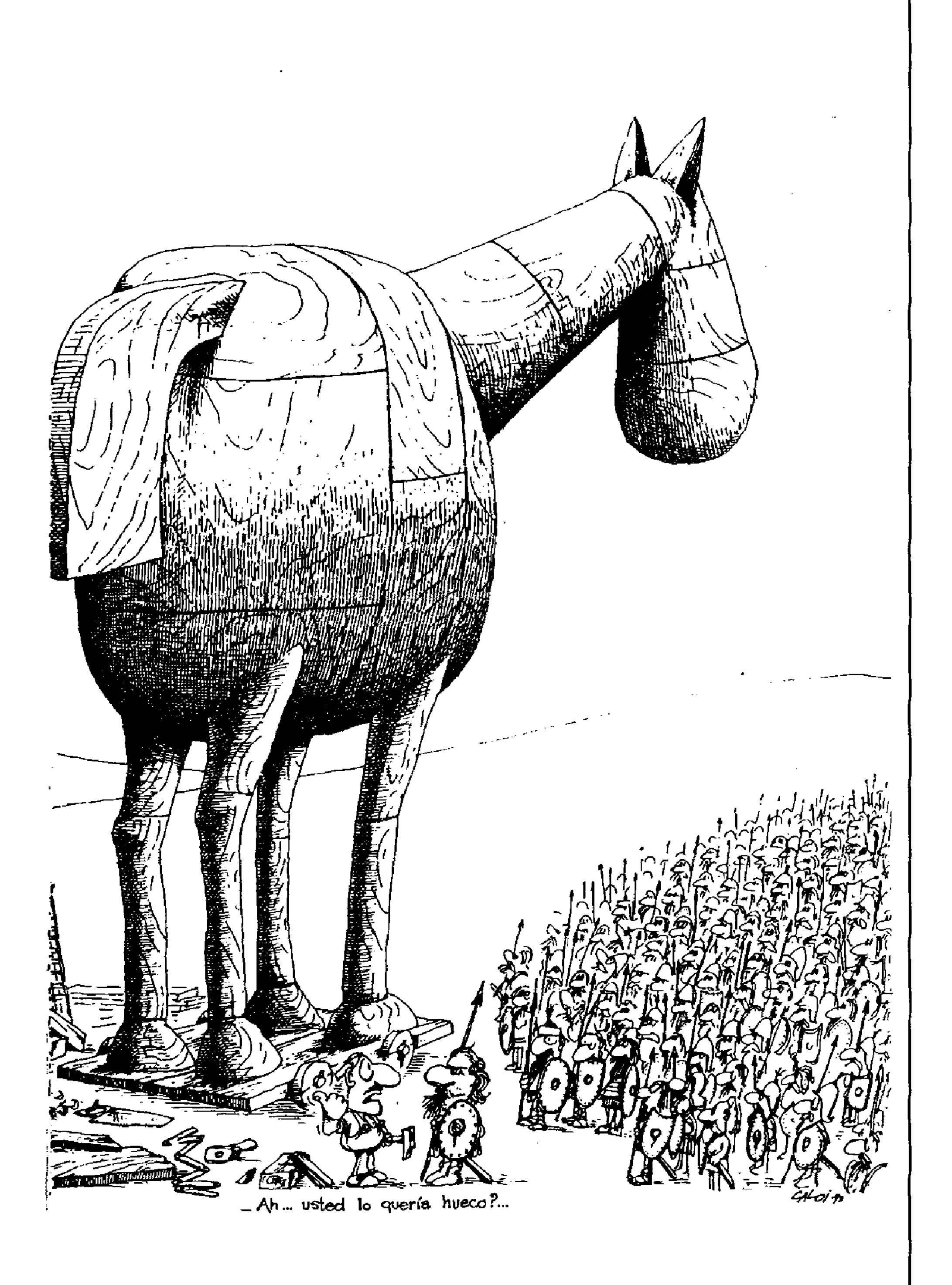
Y hoy sigo con aquella misión de cronista. Sólo que la ventana a través de la cual me asomo, da a un barrio un poco más amplio y algo menos feliz que aquel de mi niñez.

Carlos Loiseau (Caloi)


CALOI

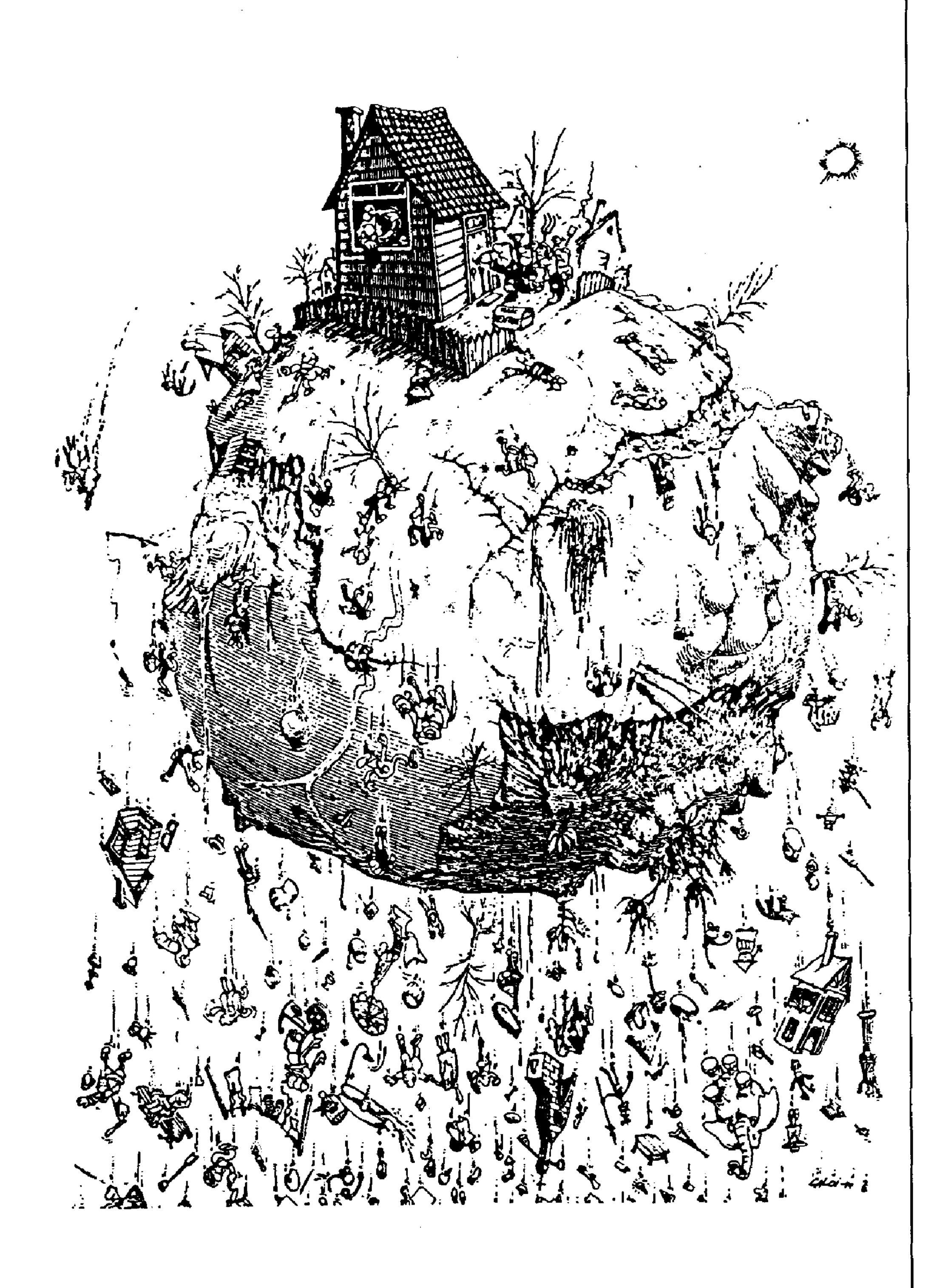



ES DE LO MÁS PORTEÑO QUE HE VISTO EN CHOQUES...


—Ah... usted lo quería hueco?...

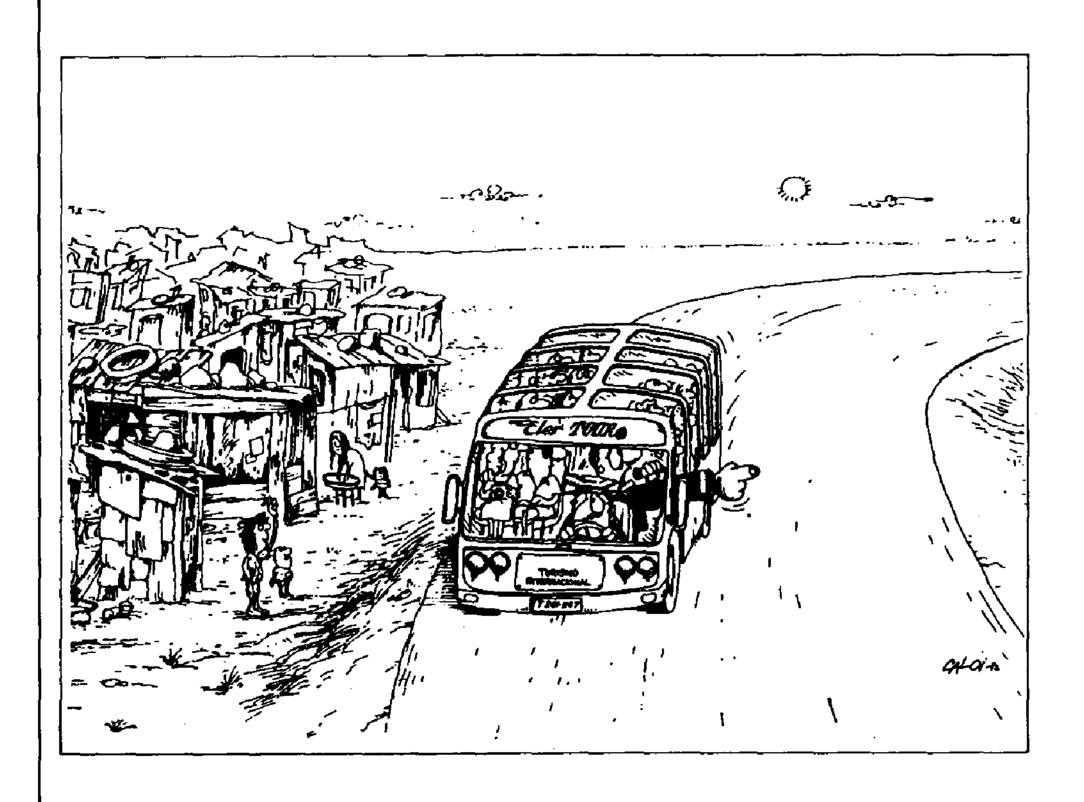


HOLA ¿SANTA SEDE? POR FAVOR CON EL PAPA ES URGENTE

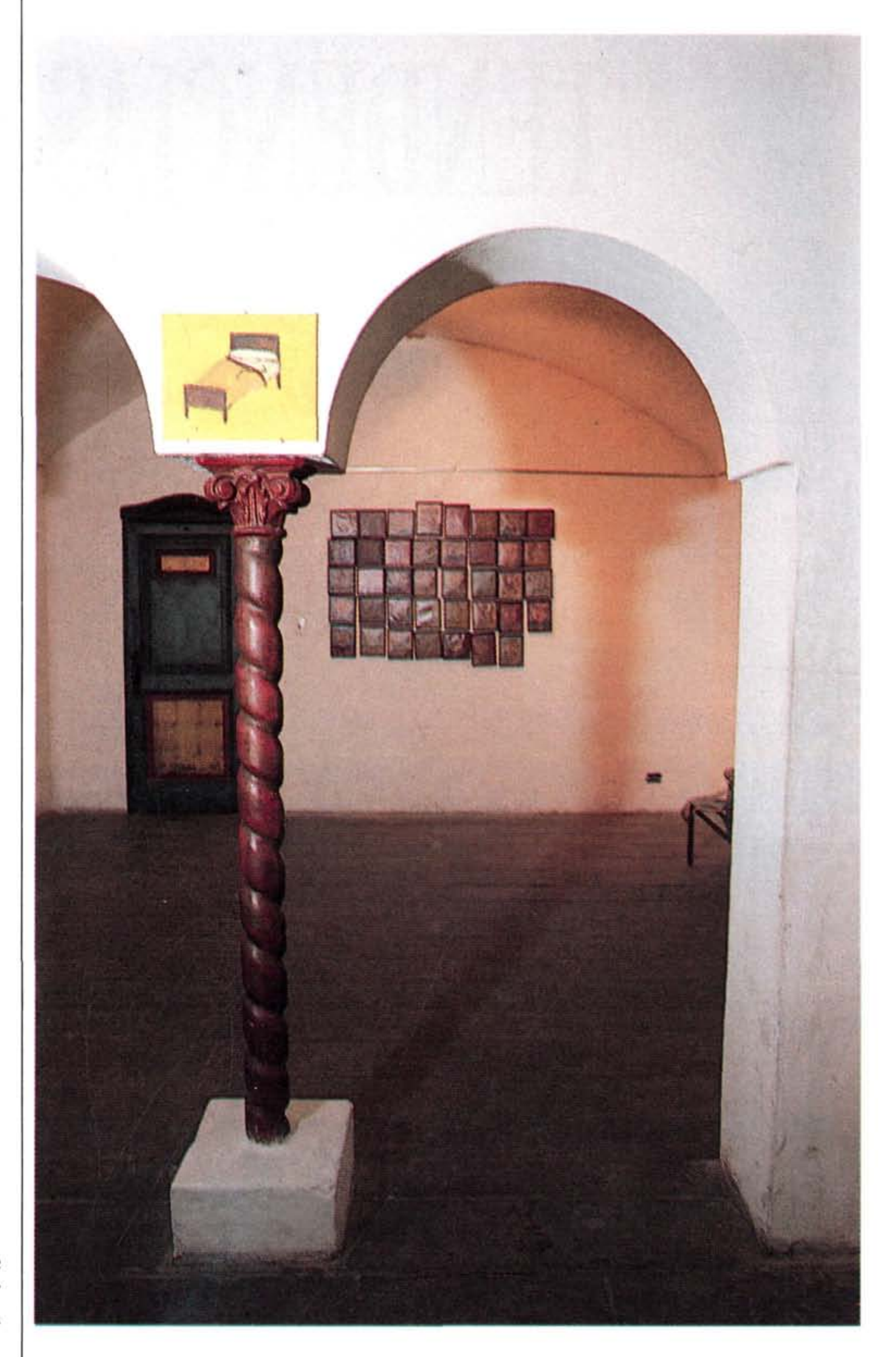




¿QUÉ PODRÍAMOS HACER HOY, LA REVOLUCIÓN O UNA CAMA REDONDA?



NUEVAS TENDENCIAS



Muestra colectiva de
Alfredo Prior y
Guillermo Kuitca



La pintura de los ochenta: el eclecticismo como estilo

Hacia finales de los años setenta, el arte se presentaba enmascarado de tendencias que saltaban frecuentemente del carácter formal al ideológico, marcando su itinerario desde la desmaterialización hasta ciertas exageraciones de la imagen fotográfica a lo que habría que sumar la exaltación de los rituales del cuerpo en las ceremonias performativas. A pesar de ello, había proyectos que tendían a la superación por ruptura de lo inmediato precedente.

En ese tiempo, sucedían acontecimientos que apuntaban a una producción que ha determinado el grado cultural que hoy nos toca vivir: una continuidad de tendencias en el interior de lo que se constituyó como la última vanguardia.

El decenio de los años setenta mostraba situaciones que abarcaban acontecimientos que se extendían desde relaciones con el objeto y el espacio, hasta el agotamiento de las temáticas que fluctuaban en torno de la relación arte/vida, del arte abstracto en la pretensión de ofrecerse como manifestación del arte puro al grado ideológico del arte conceptual en sus consideraciones más elevadas que buscaban una inserción profunda con la causalidad del arte en general y la secreta finalidad de adaptarse a lo interno de la tendencia, es decir, un modo de pensar y hacer arte según un orden estético, donde el arte fue entendido como aventura que atraviesa lo sensible.

La percepción emotiva se evidenciaba a la luz de una aplicación mínimamente racional, atenta al lenguaje en su cualidad de elemento comunicante en diferentes niveles del gusto. Pero, hacia el final de esos años setenta, el arte retorna, como dice Achille Bonito Oliva, «a sus motivos internos, a las razones de su operar, a su lugar por excelencia que es el laberinto, en su acepción de trabajo en el interior, de excavación continua dentro de la sustancia de la pintura».

Para el creador de «La transvanguardia» el primer precepto, el dato inaugural contenido en la tesis transvanguardista es aquel que considera el lenguaje como un instrumento de transición, de pasaje entre una obra y otra, de un estilo a otro.

La transvanguardia rebate la idea de progreso entendida como fundamento y sustancia de la abstracción conceptual. Y, como consecuencia, introduce la posibilidad de considerar —como no definitivo— el trayecto lineal del arte precedente, mediante conductas que también acuden a ese lenguaje precedentemente abandonado.

Recobrar no significa identificación sino capacidad de citar la superficie del lenguaje recuperado. En una época que está absolutamente en transición, los anclajes estabilizadores son indefinibles; por otra parte, el artista no está obligado a paranoizar sus obsesiones ni aceptar porque sí, «la histeria de lo nuevo», tipificación de la vanguardia tradicional, al mismo tiempo que portadora de los ideologemas del positivismo estético-filosófico.

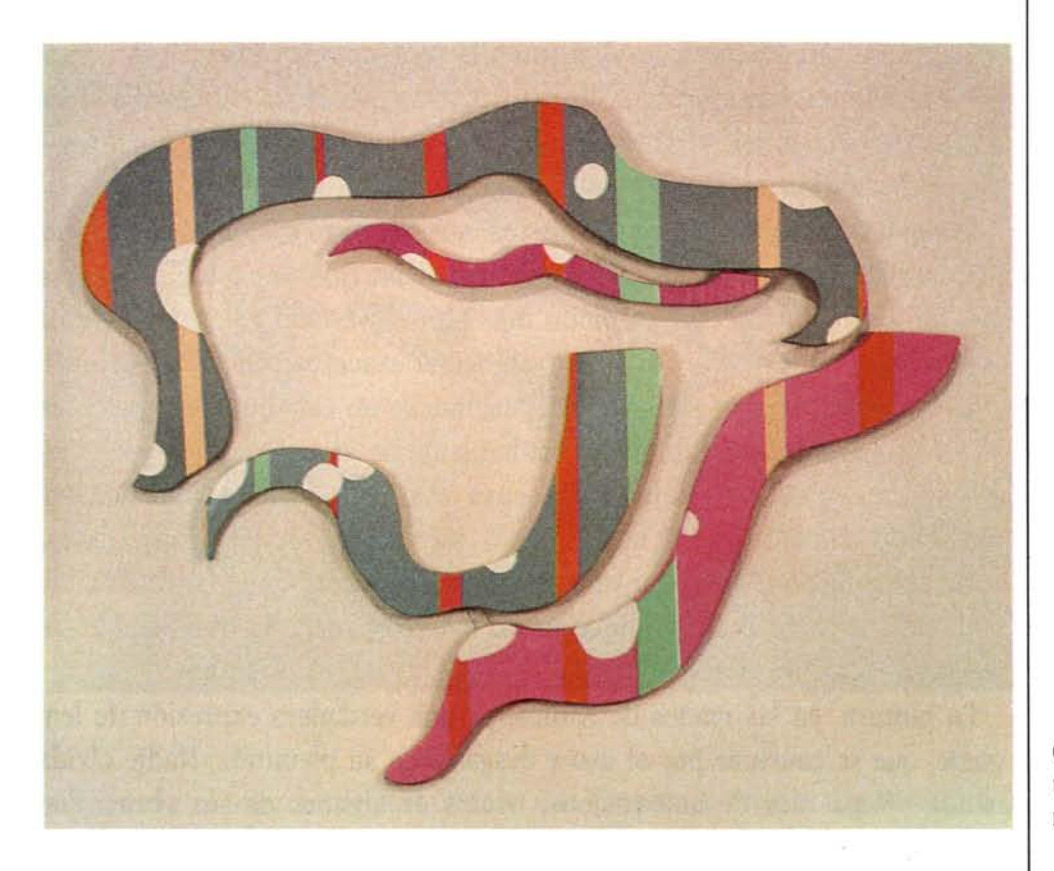
Para ejemplificar esta situación, me referiré a una muestra que organicé en el año 1982, entre los meses de agosto y septiembre, con el nombre de «anavanguardia». En un comienzo, participaron de la exhibición: Guillermo Kuitca, Rafael Bueno, Armando Rearte, Alfredo Prior y Enrique Ubertone. Este último, de formación arquitectónica, fue sustituido por Osvaldo Monzo, que formó parte del grupo hasta su disolución dos años más tarde, momento en el cual los artistas tomaron sus itinerarios individuales, inscribiéndose en una conducta totalmente profesional.

La anavanguardia, presentada por primera vez en Buenos Aires, participaba de los mismos preceptos que la transvanguardia. Esta situación no se debía al hecho reduccionista que indica el prefijo «ana». Sin embargo, esta disposición gramatical se tornaba operatoria, para colocar fuera de sí el concepto de vanguardia.

La actitud de los artistas ponía en duda el optimismo historicista que siempre ostentó la vanguardia, ínsito en la idea de progreso y la evolución del lenguaje. Se debe aclarar que los artistas nucleados en la anavanguardia no se oponían frontalmente a ninguna situación del dominio artístico, simplemente ubicaban el acento en las travesías de la imagen y la diseminación de los conceptos pictóricos, sin omitir una fuerte adhesión a la manualidad y las particularidades.

En sus obras, Guillermo Kuitca acentuaba el carácter inaugural de su búsqueda artística. El énfasis está puesto por el pintor en el rescate de situaciones vividas de manera autorreferente: las camas, el atril, el micrófono, el foso, las sillas, los personajes y sus gesticulaciones, los microclimas y las medias luces; armaban la consola y el tablero de mando necesarios





Gumier Maier, «sin título», acrílico sobre relieve de madera. 1991

para el seguimiento de las acciones que se desarrollaban en la superficie del cuadro.

Todo esto reunido, acentuaba el carácter inaugural, en el sentido de que ya existía anteriormente. Ese apuntar a la esencia de la verdad y de su verdad atestiguaba y aún atestigua el grado de objetos relativamente cotidianos y populares, aunque se presuma cierta propensión a la intimidad en la aparente corrosión subjetiva que el artista intentaba manifestar en la contemporaneidad de sus imágenes.

Por otra parte, el extraño mandamiento insertado en el título de su presentación, «Siete últimas canciones», esa casi subjetividad que desafiaba la mundanidad de los objetos pictóricos, se transformaba en su propia perspectiva global del mundo; anteponiendo una representación «verdadera» y pseudoprofética, ironizando con las convenciones y presentando otro mundo alternativo, donde el orden existente es tergiversado para llamar la atención hacia conductas difíciles de internalizar y transmitir.

A la descripción y la pregunta por las posibilidades de existencia de la pintura, el pintor replicaba que no pretendía adherir a ninguna finalidad utópica que saltara la barrera del orden existente. Sin embargo, no se dejaba presionar por los elementos inauténticos de la antigua legalidad pictórica, tan expuestos a ser susceptibles de cualquier recuperación por los embargantes de turno en la pintura *à la page*.

La escena desarrollada por Kuitca en la serie de sus «Siete últimas canciones», título en apariencia arbitrario, pero que indicaba con mucha claridad la capacidad del infinito traslado de las designaciones —o nombres— de una situación a otra en materia de arte.

Y siguiendo el razonamiento si «estos cuadros son canciones», no es menos cierto que para el operador artístico, el barrido del color determina que su disolución alcance el punto más alto del estado emocional. Desde otro ángulo, no existe en su pintura ninguna exacerbación de la realidad, solamente una implementación del imaginario: un caballete, una serie de sillas, una proliferación cartográfica, la planta de un departamento inscripto en una extraña red inmobiliaria, cuya sumatoria alcanza emblemáticamente «lo simbólico» que no desprecia las cargas de «la significación».

He ahí su manera de conquistar lo «sígnico-pictórico» y abarcar la totalidad de la superficie en el desleimiento del color, o en la oposición entre lo opaco y lo brillante.

La pintura, en las manos de Kuitca, es una verdadera expresión de lenguaje, que se consume por el uso y desgasta en su plenitud: «Nadie olvida nada», «Vaga idea de una pasión», títulos de algunas de sus obras, dan las pautas de un trabajo con el lenguaje. Entonces, la intencionalidad puesta por el artista en el trabajo de la pintura no busca alcanzar la perfección —la equivalencia entre forma y contenido—, sino recuperar la secreta energía de la transparencia en la obra de arte.

Por su parte, Rafael Bueno acude a formaciones prístinas de la imagen arqui-tectónica. En sus pinturas desfilan fragmentos visibles de arquetipos que fundamentaron lo constructivo protohistórico en formas reconocibles de la antigua mirada y que se remontan a morfologías de piedra. Su fragmentación sensible del estilo del paisaje adquiere el síntoma de la descripción y la decoración, como cifras que ornamentan la pintura y, al mismo tiempo, la dirigen fuera del lugar obligado de la función en su sentido unívoco.

La descripción es portadora de la tensión que tiende a presentarse en el tono de la fabulación, de una cordial explicitación deseante que busca capturar la atención externa de la obra. En Bueno, la decoración es el signo de un estilo que encuentra en la abstracción fantástica y la repetición de motivos ligeros a la manera de una sinfonieta no intencional, el modo de crear un campo de fascinaciones e indeterminaciones que no quieren imponer el sentido propiamente dicho, sino una condensación simbólica al alcance de una idea que se disfraza detrás de la figuración arqui-pictórica, no logrando vehiculizar un sentido explícito.

La imagen, aturdida por el peso de la historia, ha dejado de exhibir la soberbia ligada a las sedimentaciones de una condición excepcional y muestra





Patricia Landen, 1992. Instalación, «sin título». 600 × 150 × 50 cm. Plomo y hierro

solamente el aspecto declarativo de una presencia menor circunscripta a las peripecias que viven bajo el signo de la ironía y el desapego sutil.

El uso escurrible e intercambiable de técnicas y materiales ha determinado, en Bueno, la conciencia de un saludable agotamiento histórico, tanto de la arquitectura como de la pintura, obteniendo la imagen su valor de uso en la mentalización de los significantes, que en la ocasión concurren a la representación donde lo abstracto y lo figurativo se equilibran.

De esta manera, fijaciones y manías quedan al margen, afirmándose la práctica de la volubilidad como valor.

El trabajo de Armando Rearte se afirma en múltiples determinaciones del dibujo y la pintura. Sus soportes son también de lo más variados: el muro, la tela, el papel. Sus temas, otras tantas obviedades: elementos vegetales, secciones geométricas, partes del cuerpo.

El «eclecticismo» se afirma estilísticamente y no menos temáticamente, la continuidad de estilos y temas diferentes produce una cadena de imágenes operatorias que se efectivizan y devengan su rédito en el cambio y la progresión que nunca es proyectada sino fluyente, constituyéndose en base a saltos y descartes imprevistos.

En cada situación particular, mejor dicho siempre, la imagen oscila entre la invención y la convención. La convención es el momento de la asunción del lenguaje como estilo, donde el artista recupera no el sentido sino el signo, es decir, el nivel de superficie.

La invención estalla en la continuidad y la proximidad imprevisible de diferencias y asonancias del lenguaje contrastantes, que no determinan campos

de perturbación de lo visible, fundando la posibilidad de una emergencia inesperada, penetrada y animada por una sensibilidad epidérmica.

Concebida de esta manera, la obra de Rearte es un microevento que parte siempre del interior de la imagen, centro de irradiación de la sensibilidad. A partir de aquí, la invención no es explícita, deslumbrante y groseramente lingüística, sino que encuentra su momento de originalidad en la evidencia de latencias emocionales, culturales y conceptuales, condensadas bajo tales aproximaciones y contigüidades.

En Rearte, un nivel ulterior de intencional convencionalidad está dado por el empleo de un lenguaje visible, ligado al uso del signo, del dibujo, del color, del espacio pictórico y en la consideración del espacio externo como lugar potencial de extensión, donde todo rebota sin que haya puntos privilegiados, fragmentos de la obra.

A su vez, Alfredo Prior es un pintor que no puede ser filiado fácilmente en una escuela, tendencia o cualquier otro programa evolucionista, sino en un movimiento basado en la condición antropológica común, mágica-primaria y arquetípica, con un peculiar concepto de belleza que surge de la diferencia y la exaltación de la cualidad.

Pero, ¿a qué arquetipos hace referencia hoy la investigación?, ¿cómo se estructura la idea contemporánea de belleza? Por cierto, no es un ideal, clásico, «apolíneo», de equilibrio y perfección, más bien, está inmersa en una búsqueda temerosa de belleza relativa, fragmentada e incierta, «dionisiaca», impresa sobre el escalofrío, la sensibilidad, la melancolía, siendo ésta la manera en que Dionisio esconde el rostro bajo la máscara como respuesta a la ausencia y guarda luto por la pérdida del mítico objeto de amor, como vacío, origen de todo futuro carnaval.

La obra es la floresta de los símbolos y el lugar de todas las transformaciones —nombre, animal y viceversa— tragedia, comedia, gesto, expresión —el oso que llora—, consolación por la pérdida de la unidad y puesta en marcha de la fractura y deriva de las partes que con extrema nostalgia, recompone un programa poético a la búsqueda de una representación articulada.

Los personajes de Prior desafían la dimensión perversa de la muerte, el terror trágico y el éxtasis cómico —estos buenos ositos—: morir y gozar de la imposibilidad. Gozar de los flujos confusos y de las crisis del saber, desafiar el formalismo. Más intenciones que formas sostienen el discurso de lo Bello y el Gran Estilo. Armonía fuera de toda armonía, cuando se da la espalda o el artista se coloca del lado del «antiarte» y su desorden provoca «el oso de la pintura».

El oso de la pintura algunas veces se hace el «oso» no corriendo detrás del espectador y entonces invita a la crítica a trabajar sobre el concepto de cualidad. Fuera de los cánones tradicionales de la estética fundada en



Miguel Harte, «sin título», 1992. Técnica mixta. 85 × 50

la teorización de lo bello ¿un oso puede parecer lindo? ¿Cómo es posible hablar, relatar la cualidad de una obra que mira tan sólo a la atracción emotiva?

Del resto, habrá que esperar la ruptura del silencio de la crítica sobre la definición o indefinición de la cualidad de una obra y también sobre aquello que pone entre paréntesis, suspendiendo el juicio de la mayor parte de la pintura contemporánea.

Más allá de las metáforas que planteaban sus cabezas desdobladas de la de la cabeza sujetada a su cuerpo ficticio, Osvaldo Monzo ha decidido realizar un pasaje a otras situaciones en las que privilegia otro cuerpo sumergido en el paisaje.

De repente, el mar y la arena en su «realidad figurativa» hacen su intrusión desde otro lugar simbólico respaldado por cierta flotancia metafísica. El soporte-tela es asediado desde la paradigmática de los materiales que una vez puesta en acto produce desniveles en la superficie. La composición juega con todas las combinaciones del signo: indicios, señales de elementos encontrados en el suelo costero y depositados en el mar, son elevados a la categoría de figuras que acrecen en los interludios de lo pictórico.

La elección de un gran bivalvo situado estratégicamente en la frontalidad de la pantalla del cuadro, entra a formar parte del rumor significante que determina la concentración de la mirada fuera del equilibrio compositivo y en permanente oscilación, reasegura la metáfora.

Subyace en el soporte el ritmo del chorreado y la fidelidad de lo pictórico que devuelve la excelencia de su tratamiento, extendiéndose hacia los bordes que retienen la imagen-símbolo del referente. De ahí que reproduzcan lo tectónico marino: conchillas, estrellas de mar, caracoles, plantas acuáticas, quedan adheridas a la rara extracción de su muestreo exploratorio.

Desde otro punto, realiza otras combinaciones en el suelo del soporte. Esbozos de figuras geométricas quedan desestructurados y el erratismo de sus lados comienza su travesía extravagante, demandando la coherencia de lo sólido-compacto. El signo de la metafísica irónica irrumpe en el juego de la pintura. Otras señales producen sus instalaciones que evocan el Oriente. El Oriente que se orienta con sus camellos, palmeras y falsos oasis, recompone un segmento del juego oblicuo de su tratamiento irónico. Hoy, la obra de Monzo agita sus intensidades entre la representación y la teología de las imágenes, buscando su normalización. Esta entrada en un orden determina que lo condicional de la representación se presente en el interior del discurso pictórico, pero sin descarte del objeto. El rasgo que cumple el humor tiende a debilitar la creencia en lo formal, sus gestos pictóricos toman valor intensivo fuera de las argucias de la significación. Adoptando la postura de lo secundario, canalizan energía.





Marcelo Pombo. «Girasoles en un bosque». 1992. 80 × 100. Cartón, espuma de goma y tela sobre tela.

Relativamente cumplida la analítica recuperadora de la obra de estos cinco artistas, estaremos de acuerdo en que los años ochenta introdujeron en apariencia otra proliferación, la del arte joven. Si lo consideramos independientemente o en su conjunto, podríamos decir que los artistas contemporáneos —jóvenes o no— aciertan en función de ese modelo de resistencia al «sistema» y los niveles característicos y sintomáticos que supone, cuando se comprometen y retoman el conjunto problemático de la idea de lógica —lo que nos determina a pensar nuevamente la «modernidad» como la repetición de una misma crisis—, contemporaneizando y actualizando la cada vez más grande inadecuación de la masa global de encuentros y proposiciones formales e ideológicas comprometidas en ese vasto juego.

Las obras que presentaban frecuentemente resisten y explicitan su resistencia a las semejanzas con la modernidad, desbaratando la convención que impone al artista, hoy, simular la producción de lo nuevo como si lo «viejo-nuevo» —la historia moderna— hubiese sucedido.

A su manera, parece que dijeran en la actualidad, mejor dicho, se pronunciaran por ese no lugar del Arte Moderno, tal como este último interroga todo sistema y se descubre como problemática específica al tratamiento de la fijación traumática que, operando «históricamente» la represión, transmite como tarea a su actualización el cuestionamiento de su repetición, reiteración por condensación y desplazamiento.

Algunos artistas llegan hasta retomar el problema en el punto de anudamiento y confrontan ese extenso presente sinuoso del Arte Moderno, incluso sus confusiones formales, a la coherencia teológica de las obras del pasado, marcando en el lugar una reapropiación de los datos susceptibles de aclarar la aproximación del difícil problema de la Historia del Arte.

Otros reinvisten y actualizan los aspectos más significativamente sujetados al ordenamiento y resolución de las crisis que historizan y no es para asombrarnos cuando de las citaciones mayores a Picasso y Matisse, los jóvenes artistas pasan a evocar datos de la «Action Painting», el «Expresionismo Abstracto», el «Expresionismo Alemán» y la «Escuela de París». Esta revaluación del conjunto de problemas que introduce la «Modernidad» es sólo el comienzo de una anunciación, pero ya podemos presumir los indicios de un enfrentamiento con las antiguas metas del arte. La interpretación se apoya en suposiciones, pero no hay que descuidar lo que positivamente se designaba en esos momentos como «eclecticismo» —en el sentido estricto de la palabra— y conmovía las fijaciones, las costumbres, las convenciones, los modos de ser y de pensar establecidos por el sistema de la Historia del Arte Moderno y que, un día u otro, el crítico y el historiador deberán entender que significa: no confundir Historia y Teoría, Teoría y Sistema.

Desde otro punto de vista, la ideología estética moderna enfrentada con la perspectiva política y tecnológica, tiene un sentido positivo y negativo al mismo tiempo. Aquí también se trata de cuestiones muy actuales, sobre todo en una fase histórica como la que estamos viviendo, donde los cam-



Pablo Siquier, «sin título», 1992. Acrílicos/tela. 140 × 200 cm



bios sociales aparecen bastante «difusos» y bastante profundos como para justificar la hipótesis de un verdadero traspaso epocal, de un pasaje de la «modernidad» a una «condición posmoderna».

La obra de los artistas filiados en el concepto de «anavanguardia» se orientaba hacia instrumentos más ligados a la tradición del arte y nace de una emergencia histórica que no permite hacerse demasiadas ilusiones más allá de los límites del cuadro, de su condición específica, colocando su acento en el rescate de la subjetividad y la colectivización del significante artístico. La fuerza mítica del arte pierde su tensión monolítica a favor de una imagen intensa y decontractada, cambiante a través de la superficie del estilo y de los verdaderos lenguajes convocados y recuperados.

Carlos Espartaco Klitenik





Luis Felipe Noé, *La Burla,* 1990, 180 × 160 cm. Técnica mixta con base acrílica



Acentos y reseñas de los 90

Leyendo *Los Bajos del Temor,* de Vlady Kociancich, tropecé con un párrafo que me parece muy significativo para situarnos en la escena de los artistas argentinos: «El texto de las vanguardias era largo, tardaba en llegar, y cuando al fin bajaba al Río de la Plata, había perdido algunos párrafos y ganado caprichosas añadiduras. Pero Buenos Aires, acodada en la orilla de la pampa, estaba siempre alerta a cualquier movimiento en el chato horizonte de su río. Yo, que tenía mala vista para las noticias del día, admiraba sin resentimiento esta ansiedad portuaria, la rapidez con que su cargamento de ideas, apenas desembarcado, se repartía en la calle. En un abrir y cerrar de ojos, como en la multiplicación de los panes, la ciudad las devoraba, sólo a medias las digería y antes de mucho tiempo las rechazaba con hartazgo. Pero el primer bocado sabía a gloria y daba a Buenos Aires esa luz enajenada, única, de una ciudad ligeramente ebria» (Barcelona, Tusquets Editores, 1992, pág. 174).

Aunque la autora ubica su relato en los años sesenta, no ha variado demasiado en nuestros días ese encanto y desencanto que nos produce vivir en esta fragilidad socioeconómica, descentrada, que se vislumbra con luces ajenas y al mismo tiempo se oculta, tras sus equívocos creativos que a veces sólo parecen encontrar respuesta en las paradojas borgianas.

La nueva generación que asoma en esta última década del milenio rechaza calcar esquemas estructurantes o agruparse bajo algún fundamento, más bien dirige su atención a los acentos individuales de las distintas experiencias y al enriquecimiento de las opciones expresivas personales.

Con el debate aún inconcluso de la caída de las ideologías, se vislumbra una reacción contrautópica que parece escapar a todo intento de gobernar y articular un vasto panorama que, por su pluralidad, se resiste al reduccionismo de las teorías unificadoras.

La catalogación a la que nos habían acostumbrado las vanguardias se vuelve una necesidad nostálgica y difícil de cumplir. Las analogías y simbo-

logías se disuelven y en su vicisitud creativa parece ser más urgente establecer las diferencias que sus vínculos.

Por lo tanto, es la obra la que nos inflige una lectura directa y nos induce a su interpretación. En este punto es necesario reconocer honestamente que el crítico se encuentra en la misma posición del artista: no puede legitimar una tendencia, sólo puede comunicar en forma muy limitativa un juicio de valor, señalar o interpretar ciertas «aperturas» en la aventura artística del presente y obligarse a deponer su actitud profética del pasado.

Es en esta diseminación desestructurante del pensamiento donde se encuentra la riqueza de la experiencia artística y en la aclaración de esa variación gnoseológica de matices, sensibilidades, códigos diferentes, se puede testimoniar el polifónico panorama de múltiples coexistencias creativas en las que se embarcan y desembarcan nuestros artistas.

Esta reconstitución de la singularidad del objeto artístico, luego de la árida práctica reflexiva, acaba con el agotamiento de la experiencia conceptual de los setenta, para desembocar en la impaciencia subjetiva que se instala en la «cultura del narcisismo»; busca su compensación en esa subjetividad desfocalizada, rescata la expresión individual encarnada en la movilidad del gusto y en la práctica citatoria de principios de los ochenta. Los jóvenes de finales de los ochenta que se aprestan a transitar los noventa, parecen incubar sus ideas en esa doble vertiente. Es preciso aclarar, sin embargo, que caer en la periodicidad historicista puede viciar de arbitrariedad limitativa al presente.

En el crisol porteño se anuncia, entonces, una tendencia a agruparse y desagruparse en la persistencia de la diversidad de sus inclinaciones poéticas en las que la fidelidad citatoria se hace menos evidente que en los ochenta y se torna cifrada. A pesar de ciertos neoconceptualismos, se advierten en su erraticidad algunos balbuceos utópicos y metafísicos. Así surgen Esteban Pagés (1971), Emiliano Milivo (1970), Sebastián Gordin (1969), ex «Mariscos» o los ex integrantes del «Grupo de la X»: Enrique Jeszik (1961), Juan Paparella (1965), Pablo Siquier (1961), Ernesto Ballesteros (1963); estos tres últimos van a exponer junto a Sergio Avello (1965) en «Inocentes Distractores».

Los espacios alternativos y los premios, como las sucesivas «Jornadas de la Crítica-AICA», se erigen en el hábitat germinal que los convoca, las más de las veces sólo con fines pragmáticos. Estos lugares constituyen verdaderos desfiladeros de artistas: Diego Fontanet (1963), José Garófalo (1964), Graciela Hasper (1966), Daniel Ontiveros (1963), Diego Gravinese (1973), Jorge Gumier Maier (1953), Cristina Schiavi (1954), Omar Schiliro (1963), Miguel Harte (1961), Marcelo Pombo (1959), Rosana Fuertes (1962), Eduardo Álvarez (1966), Patricia Landen (1961), Elisabeth Sánchez (1969); son apenas

una expresión de la amplia miríada de artistas que día a día se van asomando en este insinuante panorama. Estos artistas eligen todas las formas posibles para jugar e implantar sus obras, ya sean pictóricas, escultóricas, ambientales o con participación de los «medios», sobre todo en las instalaciones. En esta última modalidad se destacan Annalisa Marjak (1962), Carlos Trilnik (1960) y Fabián Hofman (1960).

Es como un descubrir y redescubrir en el que demuestran cierta impunidad hacia el pasado, que precipitó el sistema de creencias. Se mueven en un espacio fractal, difuso, donde la proliferación de imágenes queda evidenciada por esa cultura del *videoclip* en la que no cabe una posición unívoca.

Emergen, así, de una conciencia estética que se rebela contra la normalización de la tradición, en el rechazo a la imitación de los modelos; no los niegan: simplemente, les cambian el signo, los reescriben, los reformulan y reciclan, a veces aciertan, otras no, en la esperanza de encontrar su identidad.

El propósito de estas páginas es acercar cierta luz a través de las obras de algunos artistas y desentrañar posibles ramificaciones en este desafinado panorama de valores imprecisos.

Rosana Fuertes ejercita su grafomanía personal a través de la cual proyecta una serialidad simbólica que estalla en el señuelo circular de radiante policromía, donde anuncia el tema y argumenta una poética de recuperación de la realidad. Mide todo en un mismo plano de representatividad, como en una ecuación matemática adicional: una cruz, una manzana, un pañuelo blanco anudado, un lápiz labial, una flor, una hoja de cuaderno, un trébol, una valija, una camiseta de fútbol, una berenjena, una esvástica, un racimo de uvas, un chupete, un pájaro, una olla, una hoz y un martillo, una banana, un teléfono. Deviene así una partitura en la que los códigos iconográficos insisten en la contingencia real, mostrando su esencia amenazante por esa obstinada repetición realizada en colores industriales. Cual filosofía discepoliana, desencadena una escatológica visión de la existencia.

En sus obras recientes, Ernesto Ballesteros trabaja sobre la base de paradigmas científicos, con los que crea un univeso abstracto que a veces refleja formas cónicas o gráficos que proyecta hacia un espacio difícil de imitar, por el que desliza su pincel en un pintar que aferra la luz sobre inquietantes siluetas. Luz que vemos andar y disolverse, como si fuera neblina coloreada que, mientras vela, descubre. Convergiendo en una pantalla donde el orden lo establece el anuncio luminoso que emite, convirtiendo el perímetro oscuro y profundo en el tejido de su existencia.

Las obras de Pablo Siquier presentan un simulacro de cuadro geométrico-abstracto en confluencia con lo conceptual, donde señala formas en contrapunto entre la claridad del orden compositivo y la oscuridad de la referencia con deliberada dificultad de decodificación. La ausencia de títulos rea-

firma la voluntad del artista de no ayudar al observador por medio de mensajes evidentes, invitando a una lectura poética, a una participación sensible y sensual y, al mismo tiempo, críptica y que en su amenazante imperturbabilidad adquiere una presencia metafísica.

Marcelo Pombo trabaja sobre la utopía de lo pequeño, reverencia la humildad de ciertas tareas artesanales, rescata lo decorativo que de ellas deriva y les introduce un nuevo ordenamiento, las incorpora a un soporte bidimensional sin olvidar sus cualidades texturales, la disciplina en un mundo de fantasía del que emergen significados «no sin pecado concebidos». Sus objetos desfilan por la superficie como sobre un escenario metafísico, mientras revelan sus obsesiones en un orden conceptual que compone el paisaje interno en una volitiva fragmentación de memorias recompuestas en extrañas estructuraciones rítmicas.

Para sumergirse en el laboratorio conceptual de Omar Schiliro hay que olvidarse de los estereotipos posmodernistas y aceptar que su obra es madura en su concepción, aun sin tener un presupuesto teórico a priori. Sus urgencias expresivas lo obligan a apoderarse del repertorio de la decoración doméstica, así como de objetos de señalización industrial, los cuales descontextualiza del mundo cotidiano para estructurar sus fantasiosos objetos a los que otorga, en su destino, una nueva función. Rescata lo retórico como virtual en contraposición al sentido clásico de lo sublime. El relevamiento y reempleo de esos objetos plásticos, artificiosamente distantes y técnicamente lejanos, los convierte en materiales iconográficos que producen un extrañamiento semántico, salto irónico atravesado por el espesor de sus invenciones.

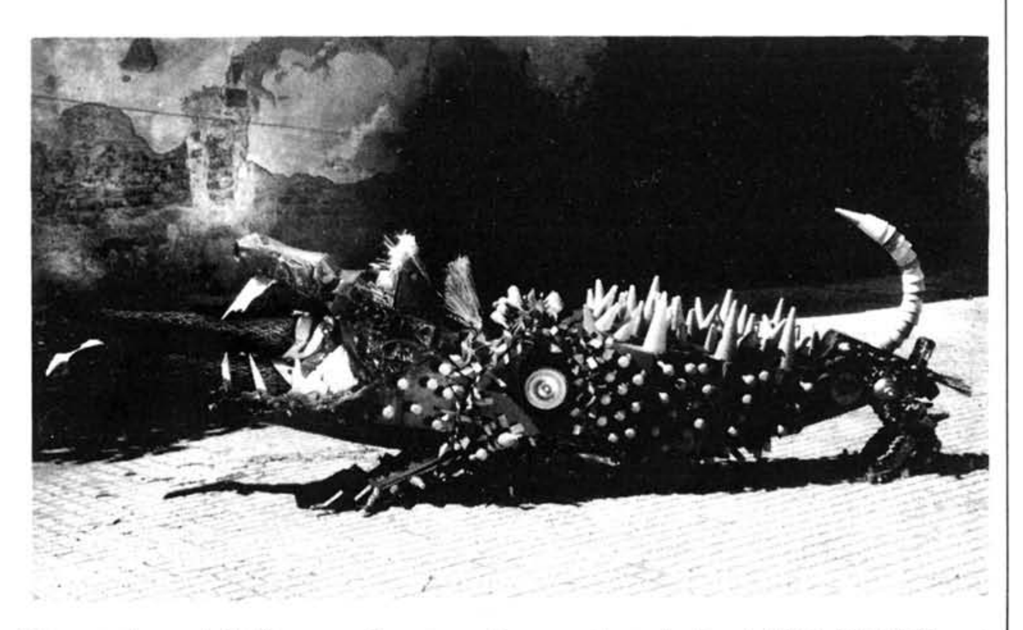
En Gumier Maier más bien habría que sospechar un aspecto desacralizante de la pintura que, a veces, llega al límite del *Kitsch* sin contaminaciones anecdóticas. Convierte sus imágenes en un catálogo de formas abstractas, en apropiaciones conscientes del repertorio pictórico que, en sus caprichosas combinaciones, se reproponen como insolentes estereotipos de la abstracción. Son lacónicas provocaciones autocomplacientes de su banalidad y un elogio de las mismas a través de formas teñidas de estridente dramaticidad cómica. Son extravagancias sin sentido, preguntas sin respuestas, de obsesivas formulaciones.

Miguel Harte es un artista que trabaja la distancia: la belleza como distancia, en el simulacro de una superficie pulida de mármol o granito artificial. Expresa ese no lugar que encuentra su existencia en una pequeña y amenazante grieta iluminada que sigue la falsa veta del mármol o en la laceración lagrimeante de la inmaculada blancura de una plancha de laminado plástico (fórmica). Una historia personal de poesía cotidiana empuja cada momento de sus operaciones a través de una narración que sorprende

en la síntesis de su representación y aparece como una enorme constelación, donde eclosionan burbujas que contienen un drama existencial. Semiesferas cristalinas contienen un universo interrumpido por señales orgánicas: pequeños embriones humanos con su autorretrato, insectos atrapados... Microexistencias, vagantes seres que habitan el magmático caos recubierto de poliéster (Martilux) del que emerge un universo maduro, conformado por un lenguaje fluido, fruto de una obsesiva repetición introspectiva y, al mismo tiempo, radical.

En Patricia Landen, lo orgánico emerge como resultado de sus analogías poéticas. El conjunto de sus esculturas forma parte de un texto que se construye a través de ese imaginario de peculiar geometría orgánica (frutos, caracoles, flores, pájaros de acero) con el que redescubre la relación entre la naturaleza y el hecho cultural que las origina. La coherencia semántica aparece como un reclamo hilvanado de una obra a la otra que, en su afán experimentador, traslada a otra situación y expresa un inédito vocabulario formal. Convierte, de este modo, la mecánica del hacer en su propio lenguaje cuya pluralidad de formas se ambientan a sí mismas y encuentran su definición en el límite que ellas proponen.

Laura Buccelato



Los monstruos del infierno se disputan a Ramona (Antonio Berni, 1964, 320 × 85 cm)



Ariel Ramírez



Canto y contracanto

Música popular

La música popular es un objeto de estudio resbaladizo: cuando estamos seguros de haberlo apresado, se nos escapa de las manos. En realidad, se trata de un objeto muy solicitado. Su interés sociológico, su peso social, fundamentado en su falta de autonomía respecto a otros campos[1], lo convierte en un delicado téster de los pesares y felicidades de un país. Los aspectos paramusicales terminan desviando la atención crítica, que siempre tiene algo para decir sobre el contenido de las canciones.

Una cronología comentada de la música popular argentina producida entre la dictadura militar y la recuperación democrática nos coloca, en primera instancia, ante la agenda de la sociedad. En forma directa o elíptica, con sentido testimonial o de protesta, desde la sensibilidad del *flower power* del rock o desde las utopías políticas de los cantautores, en la afirmación de una tradición que el poder silencia o en las promesas de un nuevo sonido, los últimos veinte años de música popular son un verdadero intento historiográfico, un archivo de las experiencias colectivas. Desde *Palomas de la ciudad* de María Elena Walsh hasta *Los dinosaurios* de Charly García, hay un primer sentido en la canción popular que podría llamarse republicano, la función cívica que se potencia —y por momentos se hace heroica— en el contexto de un país represivo, constantemente jaqueado por los golpes militares y la inestabilidad institucional. En un país que se lamenta por la falta de memoria —o en todo caso por la perversa relación con el pasado—, la música popular aparece como un archivo indestructible que, como el folklore, se conserva entre la conciencia y el inconsciente, a resguardo del olvido y la destrucción.

[1] *En general, los estudios sobre música popular provienen el campo de la investigación en comunicación social. Stan Denski, de la universidad de Indianápolis, ha hecho una de las sistematizaciones más completas sobre métodos y enfoques. Stan Denski: «One step up and two step back: a heuristic model for popular music and communication research»,* Popular music and society, *Bowling Green State University, Ohio, Spring 1989.*

Deslizamiento de las voces

Subyacen en la canción popular, más allá de la conciencia histórica y la cultura contestataria, transmigraciones musicales, acaso las transgresiones duraderas de los años 70 y 80. Para una sociedad poco afecta, al menos en materia musical, al trasvasamiento de géneros y estilos —son célebres las imprecaciones a Piazzolla, todavía considerado, por gran parte del público y la crítica de tango, como un desertor de la música ciudadana—[2] los contactos y cruces operados desde los años de la dictadura hasta la actualidad son un síntoma favorable de la salud y el futuro de una producción compleja y heterogénea.

Durante muchos años, los requerimientos líricos de la cultura popular argentina estuvieron cubiertos por el tango, cuyas letras configuran, al decir de Borges, la comedia humana desde el Río de la Plata. Después del quiebre estético-generacional de los años 60, el tango resulta insuficiente para cantarle al nuevo país. Desde entonces, la búsqueda de otra canción, el relevo del tango, será el imperativo de muchos creadores populares. Es claro que los intentos más audaces y fructíferos quedarán tapados por la abigarrada trama de intereses comerciales, más sólida y asfixiante que en los años dorados de la cultura rioplatense. Esto alentará los diagnósticos adornianos de las artes populares, matizados con la teoría de la dependencia y el neocolonialismo.

Sin embargo, y paradójicamente, la nueva sensibilidad musical que entra en el campo magnético del rock, más allá de las formas, generará diálogos interesantes con las tradiciones. La alteridad de las nuevas formas líricas no excluirá la visita al pasado, su recuperación y, en algunos casos, su revisión. Hacia fines de la dictadura militar, el panorama musical se verá saludablemente mixturado con antiguas polémicas, si no superadas, al menos colocadas entre paréntesis.

Algunos de los mejores momentos de la nueva canción están suspendidos entre la música y la letra, en una zona indeterminada y abierta, proclive a un mestizaje moderno que cuestiona implícitamente los esquemas y las categorías de otros tiempos. Se puede reconstruir, de memoria, el mapa de las nuevas fundiciones (que pueden ser fundaciones). Juan Carlos Baglietto, exponente junto a Jorge Fandermole de lo que dio en llamar Trova Rosarina —Rosario es una de las ciudades más pujantes de la Argentina—, revisita los tangos de Gardel y Lepera con cierta ironía del *rock* y el *funky*. Anteriormente, ha cantado un repertorio muy variado y valiente, capaz de insertar en un recital de *rock* un tema del bolerista Chico Novarro o en plena dictadura musicalizar un poema de Juan Gelman que aborda el tema de la censura. Roberto Goyeneche, gloria del tango-canción, deja que su

[2] *Para ubicar la poética de Piazzolla en el contexto de la música argentina, puede verse Carlos Kuri:* Piazzolla, la música límite *(Buenos Aires, Corregidor, 1992). En Diana Piazzolla:* Astor *(Buenos Aires, Emecé, 1989) hay abundantes anécdotas sobre las luchas que el músico tuvo que entablar con colegas que lo rechazaban. Finalmente, en las memorias del propio Piazzolla, ordenadas y recopiladas por Natalio Gorin, se pueden leer algunas interesantes consideraciones del músico sobre sus aportes y el sitio que ocupa en el país y en el mundo.*



voz, cascada pero nunca vencida, flote por sobre los arreglos de Carlos Franzetti, un músico de *jazz* radicado en Nueva York. Fito Páez y Luis Alberto Spinetta, figuras fundamentales del *rock* nacional, entonan con un relax definitivamente extraño al *pathos* del tango la belleza musical y poética de *Grisel*, ante el desasosiego de Mariano Mores.

La gran voz que ha dado el folklore, Mercedes Sosa, descubre sin prejuicios —y sin extraviar su estilo— el lirismo de *Cuando me empiece a quedar solo* de Charly García. Este, por su parte, disfruta y se emociona junto a Sosa, así como admira a Lolita Torres, una dúctil cantante que empezó su carrera exhumando otras canciones españolas. Una heterogénea serie de cantautores vinculada, en lejanas proyecciones, con el folklore, realiza combinaciones de disímiles resultados: Víctor Heredia, baladista de protesta y testimonial, emparentado con Serrat; Alberto Cortez, cantante que abreva en la poesía y la canción moderna española —aunque su musicalización de Hernández es anterior a las realizadas por Joan Manuel—; Jairo, intérprete y compositor políglota y traductor, que circula entre la Argentina, la España de los trovadores contemporáneos y la Francia del *music-hall;* Teresa Parodi y Tarragó Ros, hijos del chamamé del Litoral que actualizan la especie, reincorporándola a la gran ciudad que la marginó. Si bien exclusivamente intérprete, y perteneciente a una fructífera tradición de grupos corales, el cuarteto vocal Zupay se emparenta con la trovadoresca de los 70 y 80: de hecho, las páginas más representativas de la canción argentina de los últimos años encuentran en Zupay una posibilidad polifónica de calidad asegurada.

Un trompetista de *jazz*, Roberto *fats* Fernández, canta con su instrumento una melodía de Litto Nebbia, mientras Litto Nebbia canta una melodía de Carlos Gardel y Carlos Gardel canta melodías italianas y españolas, provocando el disgusto de su amigo el poeta lunfardo Carlos de la Púa *(el Malevo Muñoz)*. Como se ve —y se oye— la transgresión y el disgusto pueden proyectarse *ad infinitum*.

León Gieco, que en sus primeros trabajos sonaba como un Bob Dylan sudamericano, se desplaza por la geografía musical de todo el país —«De Usuhaia a la Quiaca»—, haciendo así su propia *road movie*, a contrapelo de un mercado histérico que hace tiempo perdió las esperanzas de encasillarlo. Con aspiraciones de recepción más modestas pero mayor audacia formal, el compositor electrónico Gustavo Kerpel, la actriz Viviana Tellas y la cantante Silvia Iriondo buscan en Atahualpa Yupanqui esos otros sonidos del silencio. Una tarde porteña, Gustavo Geratti —líder de Soda Stéreo, el grupo de *pop-rock* más exitoso de América Latina— acepta la invitación de la investigadora del folklore Leda Valladares para cantar como cantaría una bagualera del noroeste argentino, de cara al universo. Prácticamente

desde sus comienzos, Spinetta compone algunos temas en el ritmo y la estructura de la zamba; *Barro tal vez* será un punto de cristalización, tema y momento emblemáticos.

Un *rócker* italiano que se radica en Buenos Aires, huyendo de las drogas, se siente próximo a cierta atmósfera: poco antes de su canonización por el público rockero, Luca Prodán graba *Mañana en el Abasto*, mirada de un barrio mítico desde el futuro. Una de las más aclamadas bandas de *rock & roll*, Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, encuentra en los márgenes de Buenos Aires un receptor (nuevo público orillero, tribu degradada que proclama con rabia la autenticidad e inmediatez de la experiencia) y, en cierto modo, una estética que, como señala Luis Chitarroni, recupera «de una vez y para siempre en el *rock* nacional el acento del barrio»[3].

María Elena Walsh, alguna vez defensora a ultranza de la pureza folklórica, escribe *Viento Sur*, poema al que Lito Vitale le inventa fondo musical. Veinte años antes, la juglaresa compone baladas, tangos, zambas, guajiras, rumbas y *twists*, señas del crisol de razas que en el caballo de Troya de la infancia introducen un estilo de inspiración ecuménica y de inequívoco sabor criollo. La relación de amor-odio que la Walsh tiene con el tango —el poema «Contratango» se erige como el manifiesto de un porteñismo que reniega de la retórica de la nostalgia y el lamento— es más o menos común a toda una camada de compositores y autores que ve la tradición como una herencia que obstaculiza. Certezas de un pasado que pervive y seduce —sobre todo en una época que relativiza la capacidad transformadora de las novedades—, pero que inmoviliza si no se lo revisa críticamente. Las mejores canciones están en la encrucijada, atravesadas de pasado y futuro. Piazzolla lo vislumbró con claridad: «Es muy difícil ser distinto y ser argentino. Para dar ese salto, más que estudio y contracción al trabajo, lo que hace falta es coraje»[4].

Los márgenes instrumentales

En el plano de la música instrumental —zona algo marginal y tangencial de la cultura popular— los entrecruzamientos exigen mayor audacia aún. Al igual que en la canción, en lo instrumental la música argentina de los últimos veinte años dialoga con su propia historia y los más diversos estímulos externos. El producto de ese diálogo es la puesta en escena de un debate no del todo resuelto. «Por qué hacernos problema de lo que en los países europeos no lo es», se preguntaba Leopoldo Hurtado a propósito de la identidad de la música argentina hace más de 40 años[5]. El interrogante ha encontrado respuestas parciales, formas prácticas de llenar va-

[3] *Luis Chitarroni: «A ultranza». En V.V.A.A.:* Los redondos, *Buenos Aires, Editorial A.C., 1992.*

[4] *Astor Piazzolla (con Natalio Gorin):* A manera de memorias, *Buenos Aires, 1990.*

[5] *Leopoldo Hurtado:* Realidad de la música, *Buenos Aires, Emecé, 1953.*



cíos. Pero en líneas generales subsiste. Que hoy se viva en un clima de tolerancia musical —que, como bien ha señalado Litto Nebbia, a veces encubre una nueva estrategia comercial—[6] no significa la suspensión definitiva de las polémicas.

Así como en la canción cada versión remite a la historia y le agrega una nueva voz, contramelodía provocativa, en la música instrumental el diálogo es aún más intenso. Dos bandoneonistas inauguran la etapa post-Piazzolla: Dino Saluzzi y Rodolfo Mederos.

Salteño que empezó a tocar el bandoneón a los 7 años de edad, Saluzzi es uno de los músico más personales que ha dado la Argentina. Ha grabado más de 10 álbumes editados en el país (RCA), y en su discografía internacional figuran 4 placas para el sello alemán ECM, uno de los principales referentes de la música contemporánea que ronda el universo del *jazz*. La trayectoria musical de Saluzzi resulta paradigmática: genéricamente hablando, su producción abarca casi todo el espectro de la música argentina. Ha hecho folklore, tango, nueva música ciudadana, fusión de ritmos argentinos con *jazz* —se recuerda especialmente su desempeño en el grupo del guitarrista Rodolfo Alchourrón, otro destacado provocador— y encuentros con músicos de extracción rockera, como Nebbia, Gieco y Rada, entre otros. Es solista de bandoneón, compositor, arreglador y director. Su mundo musical está poblado de folklore —sobre todo en la faz rítmica, donde los pies ternarios y el fraseo lo distinguen más allá de toda influencia— y como bandoneonista ha logrado desprenderse de Piazzolla y su escuela. Saluzzi es, en ese sentido, un parricida: respeta la obra de Astor, pero prefiere las formas abiertas. Su estilo es una extraña simbiosis de arreglo muy cuidado y semiimprovisación, a veces inclusive rayando los procedimientos aleatorios. La exploración del sonido se impone: descomposición de timbres y texturas, énfasis de una percusión que crea espacio y color tanto como pulso y división. La armonía también es protagonista, saliéndose de los ciclos más frecuentados de la música popular. Al tocar con músicos de *jazz*, Saluzzi ha desarrollado aún más su innata habilidad para la musicalidad compartida y el intercambio de experiencias. De George Grunz y su orquesta a Al Di Meola, el músico salteño se ha integrado con gran éxito al nivel más exigente de música instrumental que, con muchas salvedades, puede denominarse popular. Consciente de su enriquecimiento artístico y de sus aportes, Saluzzi le decía a Fernando Alvarado en 1985: «En cierto modo, nosotros con nuestro cuarteto aportamos una nueva manera sudamericana de hacer jazz, una especie de síntesis de tango y folklore realizada mediante una especial atención en la faz armónica que abre nuevas perspectivas»[7]. La influencia de Saluzzi en las últimas generaciones es

[6] *Ver nota 7.*

[7] *Fernando Alvarado: «Una fusión de tradiciones». En:* La Prensa, *Buenos Aires, 2 de junio de 1985. Los aportes de Saluzzi al* jazz *internacional se vinculan con el concepto de* World Beat, *categoría acuñada por la crítica europea para definir las músicas de procedencia étnica que se han integrado a los géneros populares. En realidad, Saluzzi nada tiene que ver con la música étnica: es un refinado intérprete urbano, de sólida preparación y con una vasta cultura musical. Sin embargo, el bandoneón resulta, paradójicamente, exótico para los públicos europeos. Tanto en la orquesta de Grunz como en el grupo World Sinfonía del guitarrista Al Di Meola, Saluzzi aparece como el ejecutante exótico, capaz de ensanchar el marco de referencias sonoras. Un completo cuadro del* World Beat *puede verse en Brooke Wentz: «Its a global Village out there»,* Down Beat, *Chicago, April 1991.*

muy pronunciada. Valga como ejemplo la música del excelente conjunto Alfombra Mágica.

El camino transitado por Rodolfo Mederos es, al igual que el de Saluzzi, sinuoso y polémico. Bandoneonista de Osvaldo Pugliese, admirador incondicional de Piazzolla, Mederos, nacido en Córdoba, se acercará al *jazz-rock* tanto como a las armonías de Satie. A su modo también parricida, Mederos quedará sin embargo más ligado que Dino al contexto de Buenos Aires. Pero en él fundará un sitio por demás incómodo e iconoclasta. Con su grupo Generación Cero, Mederos tomará a la bestia negra de los tangueros y la convertirá en signo sonoro de un Buenos Aires desolador. El gran logro de Mederos consiste en haber sonorizado el drama porteño a partir de recursos del rock —batería, teclados, guitarra eléctrica, etc.— y la sintaxis del tango moderno. Expulsado para siempre del edén tanguístico y, a la vez, nada complaciente con el gusto de la franja juvenil de los oyentes, permaneciendo en Buenos Aires en un momento en el que muchos de sus compañeros de ruta estética han escogido el exilio (Mosalini, por ejemplo), Mederos es un músico casi maldito. Cuando a fines de los 80 el realizador Hugo Santiago lo convoca para protagonizar el film *Las veredas de Saturno*, Mederos no sólo mantendrá diálogos con el fantasma de Arolas: conversará consigo mismo y con la historia de una música y un instrumento.

En la proyección folklórica, los pianistas Eduardo Lagos y Manolo Juárez y la agrupación MPA (Músicos Populares Argentinos) dirigida por Chango Farías Gómez, continuarán ensanchando los confines de un material folklórico susceptible de infinitas variaciones. La gracia y elegancia de las formas nativas se modernizan en la apertura de la forma y la armonía. También se exploran plantillas instrumentales ajenas al folklore (el trío piano-contrabajo-batería, por ejemplo, que viene directamente del *jazz*) y la música se abre a la aventura de la improvisación. Un solista irrepetible, el armoniquista Hugo Díaz, varios guitarristas de primer nivel, el bombo y los accesorios de Domingo Cura, los arreglos de Oscar Cardozo Ocampo —las veces que se reserva tiempo para su primera pasión—, el notable charango de Jaime Torres y las composiciones de la dupla Ramírez-Luna, sacan al folklore del museo arqueológico y lo integran en la sociedad urbana. «De esta simbiosis de rock y folklore —decía Manolo Juárez en 1980— creo que me llevo la posibilidad de incorporar sin ningún tipo de modificación y siempre sobre la base rítmica del folklore, elementos que vienen tanto del folklore como del rock, con la opción de mixturas no sólo en el campo melódico o armónico, sino también en el instrumental»[9].

Para el trío Vitale-Baraj-González, armado y desarmado en la segunda mitad de los 80, los extremos se invierten: los aires folklóricos son la estación de llegada de un viaje que comienza en las especies populares contem-

[8] *Eduardo Berti:* Rockología, *Buenos Aires, Ac, 1990.*
[9] *En Gabriel Senanes:* 4 × 4: Rock, *Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1980.*



poráneas. Bernardo Baraj es un saxofonista que ha hecho jazz moderno admirando a John Coltrane y un singular *rock-jazz* con el grupo Alma y Vida a comienzos de los 70. Lucho González, peruano de nacimiento, fue acompañante de Chabuca Granda y desarrolló un estilo guitarrístico complejo y enciclopédico, sin por ello perder marcas personales. Lito Vitale es un hijo dilecto de la generación del *rock*, y en especial del llamado *rock* sinfónico. Formó parte de la cooperativa musical MIA —en la que estuvieron, entre otros, Liliana Vitale, Nono Belvis, Daniel Curto y Verónica Condomí— y pronto se convirtió en una suerte de virtuoso del piano romántico, cruza llamativa de una sensibilidad melódica a la Rachmaninoff con una energía decididamente rockera. A partir del trío, Vitale devino en héroe pianístico para un público formado en la era de las guitarras eléctricas. El trío deslumbrará por la precisión de los ensambles y el virtuosismo de los solistas, pero básicamente gustará por el gesto desmelenado de absorber todas las tradiciones y convertirlas en música pura, al margen de toda letra y de toda preocupación clasificatoria. Si bien no llega a ser vanguardista —se adapta bien a la anatomía del oído medio—, el trío avanza contra ciertos totems de la vida musical argentina, y en eso resulta audaz. Además, logra una popularidad impensada para una música instrumental, convirtiéndose así en un caso único en la música argentina de los últimos años.

Otro músico inquieto, Jorge Cumbo, trabajará el material folklórico desde un estado de alerta informativo: los ismos se irán plegando a su música, laboratorio de sonidos a la vez que poética de libertad con rigurosidad, de imaginación con técnica (y tecnología: la suma de quenas y computadoras será una interesante y significativa muestra de cómo la máquina anhela llegar al origen del sonido). *Hey Jude* puede aparecer en medio de una atmósfera minimalista, conducido por una quena tocada con la plasticidad de una flauta traversa; un ritmo de huayno, cuestionado por los puristas, puede bautizarse *Why not*, con ironía pero sin parodia; una escala pentafónica se libera de sus condicionamientos culturales y sociales, y puede sonar popular sin ser folklórica y elaborada sin ser erudita; la orquesta municipal de La Plata, dirigida por Enrique Gerardi, invita a Cumbo a una sesión de poema sinfónico con sabor a gamelán. Y el resultado es rareza más belleza.

Para el percusionista uruguayo Rubén Rada, el origen de la música será siempre el ritmo negro del candombe, prueba irrefutable de que también hubo africanos al sur de Brasil. Desde esa plataforma rítmica, Rada y su conjunto desplegarán un *jazz-rock* fascinante, pór momentos sarcástico, centro de un movimiento de fusión del candombe con la canción popular y la estilística del jazz moderno.

La utilización que la música argentina hace del término fusión no lleva necesariamente a los grandes logros musicales, al hallazgo fundacional o a la respuesta contundente a los interrogantes que rondan la teoría y la práctica artísticas en la Argentina. Se tratará, simple e irreversiblemente, de una afirmación de la aventura estética, aventura que no es exclusividad de la música culta.

La historia intelectual de la Argentina, sostenida en una composición social diferente a la del resto de los países latinoamericanos, ha hecho de ciertos fenómenos internacionales moneda de todos los días. En la Argentina las músicas ecuménicas por excelencia —el *jazz* y el *rock*— se sienten como en su casa, o en todo caso como en una de sus posibles casas. El *jazz* llegó a Buenos Aires en casi todas sus variantes estilísticas, desde la escuela de Nueva Orleans y el *dixieland* hasta el *hard-bop* y la *fusion music.* Si bien nunca ha sido una música masiva —aunque en los tiempos del furor tanguístico supo compartir con su primo rioplatense la festividad de los grandes bailes—, el *jazz* produjo en la Argentina a músicos de la talla de Enrique «Mono» Villegas, Oscar Alemán, Lalo Schifrin y Leandro «Gato» Barbieri. En el período aquí considerado, la música afroamericana también probará la mixtura superadora. Más aún: la mayor parte de los casos de maridaje musical que hemos mencionado tienen al *jazz* como fuente inspiradora, ejemplo de metamorfosis y supervivencia. Por otra parte, los *jazzmen* argentinos tienen, entre los 70 y los 90, muchas posibilidades de confrontación con solistas norteamericanos: los músicos de Hampton, Chick Corea o Larry Coryell, entre otros, participan de *jam-sessions* que sólo la memoria de los que las presencian retendrán en el futuro.

Desde que se lo canta en castellano, el *rock* recoge el desafío de plasmar una modalidad sudamericana —o al menos argentina— de encauzar una energía creativa que proviene originalmente de los Estados Unidos y Gran Bretaña. No deja de ser curioso el hecho de que al *rock* se le cuestione su existencia misma por no reflejar el supuesto rostro reconocible del país cultural, mientras se acepta sin mayores dilaciones que el buen *jazz* debe sonar norteamericano y negro y el buen vals, vienés y pálido. La ausencia de una forma *rock,* más allá del molde AAB del *rythm & blues* y los primeros *rock and rolls,* le permite a la especie dispararse hacia todas las direcciones, en la medida que mantenga encendida la llama de una sonoridad y una percepción. Así como el grupo italiano Premiata procesa con el caudal sonoro y tímbrico del *rock* una vasta memoria clásica eminentemente europea, el *rock* hecho en la Argentina puede tener la densidad melódica de un aria operística —*Tumbas de la gloria* de Fito Páez, por ejemplo—, la ligereza autoparódica de cierto *pop,* el sonido desvestido del *blues* o los pies ternarios del folklore.



El *rock*, tantas veces asediado por la vulgaridad del *hit parade*, suele engendrar, de tanto en tanto, algún talento que lo supera, algunos de esos niños que se aburren con el repertorio de juegos de la especie. Pedro Aznar y Lito Vitale han sabido convertir el aburrimiento en creatividad. El precio de la conversión es la vida en las fronteras musicales, la expulsión de los territorios conocidos.

Espacios y rituales

De las cuevas a los estadios, el reconocimiento de los escenarios en los que se celebra la música popular permite esbozar una contrahistoria argentina. El uso de recintos pequeños, muchas veces húmedos sótanos mal ventilados, no nace en tiempos de la dictadura militar: ya en los años 60, con el auge del *café-concert*, se reciclan antiguos *cabarets* y salas apócrifas de baile y whisky.

Sin embargo, desde 1976 el ocultamiento, el descenso a un espacio al que se accede casi por clave —en algunos casos, inclusive, al margen de la red publicitaria— se acentúa. *Jazz & Pop*, el local fundado por el baterista Néstor Astarita y el contrabajista Jorge González en el barrio de San Telmo, barrio fantasmal y antiguo, es el caso más conocido. Allí, el *jazz* y las especies aledañas viven una reclusión creativa. A *Jazz & Pop* llegan los entendidos y los curiosos, los coleccionistas y los rockeros. Todos buscan aquello que el crítico de *The New Yorker*, Whitney Balliet, definió como «el sonido de la sorpresa». La otra sorpresa, que pronto se convierte en rutina, son los allanamientos policiales. Los dueños recuerdan *jam-sessions* iniciadas en el local y concluidas en la seccional de policía. Los inspectores buscan droga antes que resistencia política, pero el gesto que se impone es la intimidación, el inequívoco mensaje de que todo está vigilado, bajo estricto control. Hay, sin embargo, un espacio dentro del espacio que sortea la vigilancia: la música, que en *Jazz & Pop* vive algunas de sus mejores noches de las décadas del 70 y 80. La lista de músicos que desfilan por el virtual club de *jazz* de Astarita y González permite relevar casi todos los pasos de la música popular instrumental comprendida entre la improvisación y el *rock*[10].

Si el *jazz* puede vivir en plenitud en lugares reducidos —hasta se vanagloria de ello— el *rock* necesita para su práctica de espacios grandes. No obstante, la existencia de un valioso circuito de garage, el *rock* argentino dará su gran salto artístico y social al instalarse en estadios deportivos devenidos en santuarios rockeros. El club de Obras Sanitarias, en el barrio de Núñez, así como el ex escenario boxístico Luna Park y los teatros princi-

[10] *Sergio A. Pujol:* Jazz al Sur. La música negra en la Argentina, *Buenos Aires, Emecé, 1992. Entre las visitas internacionales, se recuerdan muy especialmente las del brasileño Hermeto Pascoal y las del norteamericano Chick Corea, que tocaron —en fechas diferentes— con auténtico entusiasmo, con músicos argentinos. Este tipo de sesiones se llevaban a cabo después de los compromisos contractuales de los músicos y por amor al* jazz. *Después de* Jazz & Pop, Oliverio *se convirtió en el lugar que la música popular instrumental reservaba para encuentros especiales. Allí tocaron el saxofonista Branford Marsalis y sus músicos de paso por Buenos Aires, si bien el clima tan particular de* Jazz & Pop *nunca se volvió a repetir.*



pales de la calle Corrientes, marcarán, entre finales de los 70 y comienzos de la década siguiente, el momento más álgido y socialmente significativo del *rock* como estrategia global de vida y arte en la Argentina represiva. En el momento de mayor control y censura, Serugirán reúne a sesenta mil personas en la Rural, en diciembre de 1979. Señala Pablo Vila con respecto al sentido de pertenencia del aficionado: «Por un lado el nosotros, el adentro, la paz, la libertad y la participación. Y por otro, el ellos, el afuera, la violencia. De esta forma el movimiento de rock nacional va construyendo los espacios que resguardan la identidad de todo el conjunto de jóvenes que se sienten representados por él, e incluso incorpora nuevos actores que con anterioridad habían militado políticamente»[11].

La guerra de las Malvinas es una bisagra para la historia del *rock* nacional: con evidente oportunismo, el régimen intenta incorporar al *rock* a los medios de comunicación y así lo legitima para la cultura oficial. Paradójicamente, una música que se declara inspirada en los sonidos de la aldea global, que cuestiona los criterios de identidad y pertenencia y aspira a sustituirlos por otros, reemplaza a la música cantada en inglés. Con el desenlace de la guerra y la posterior recuperación democrática, el nosotros juvenil aparecerá conviviendo con otros nosotros, incluso con el tanguero, primera persona de un plural que no acepta al otro con mucha facilidad.

El furor de los estadios —que por cierto no es patrimonio exclusivo del *rock*— proseguirá algún tiempo, pero pronto emergerá el fenómeno paralelo de los nuevos reductos limitados, como Cemento, Palladium, Café Einstein, etc. Mientras el estadio se empieza a reservar para las visitas extranjeras o la presentación de los álbumes de un puñado de solistas y conjuntos nacionales con verdadera capacidad de convocatoria, los nuevos escenarios se orientan a la celebración del baile combinado con el ritual del escucha. Esto es toda una novedad, porque el *rock* nacional logró su primera identidad diferenciándose de la música disco y comercial, que era la música que se bailaba alegremente, casi sin escuchar, en las antípodas de la llamada progresiva, expresión que se empleó en el *rock* a comienzos de los años 70 para denominar a los espacios de vanguardia.

Desde mediados de los 80, el *pop* —en su acepción frívola— tienta al *rock* con los valores festivos, algo que será condenado por la vieja guardia de *hipsters* traicionados, enemigos declarados del circuito de discotecas antes que del baile como expresión lúdica (que, espontáneamente, reñida con todo intento coreográfico, existe en los recitales, lugares en los que el público comparte con los músicos el protagonismo).

Si bien los matices estilísticos y las subculturas que anida el *rock* como movimiento de vastos contornos pueden ser más o menos pronunciados, más o menos excluyentes, el mundo rockero llega a la década del 90 acep-

[11] *Pablo Vila: «Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil». En Elizabeth Jelin (compiladora):* Los nuevos movimientos sociales, *Buenos Aires, CEAL, 1985. Para rastrear el origen de ese nosotros del que habla Vila, puede consultarse uno de los primeros ensayos sobre el rock nacional: Miguel Grinberg:* Cómo vino la mano, *Buenos Aires, Convergencia, 1977.*



tando la pluralidad de los escenarios y los códigos. Así se aceptan los estilos de la ceremonia rockera, desde las fiestas —a veces problemáticas— de los Redonditos y Sumo hasta el *vernissage* del último compacto de Soda Stéreo o la presentación televisiva de Fito Páez[12].

Entre 1975 y 1983, el exilio se transforma en ese otro espacio, espacio límite, lejana frontera a la que se dirigen artistas de todos los géneros, aunque en materia de exilio político el folklore sufre las mayores pérdidas. Desde los tiempos de las «tres A», a la censura sistemática se le suma la lista de proscriptos de la cultura, aquellos que deben emigrar para salvar la vida. Son los casos de Mercedes Sosa, Nacha Guevara, Miguel Ángel Estrella y Alberto Favero, entre muchos otros. Los que se quedan, deben acostumbrarse al *index* de temas y músicos prohibidos por el celador-censor, según llama María Elena Walsh a la política cultural oscurantista en un célebre artículo publicado en el diario *Clarín* en 1979.

Además del político, está el exilio profesional, parte integrante de lo que muy gráficamente se ha dado en llamar «fuga de cerebros». De país receptor, en las primeras décadas del siglo, la Argentina se transforma en país expulsor. Músicos de tango, folklore, *rock* y *jazz* siguen las huellas de Gardel y Arolas, si bien en un mundo que ya no ve a la Argentina como el país de aventureros ricos y buenos bailarines de tango. Imposible arriesgar una lista provisoria de la diáspora musical: son tantos los talentos argentinos diseminados por el mundo —algunos con resonante éxito, otros con resultados discretos— que se podría escribir la historia de la música argentina fuera del país, invirtiendo la paradoja borgeana sobre la literatura argentina. Sólo en el campo del *jazz*, entre los 70 y los 90, más de 50 músicos de muy destacada trayectoria abandonan la Argentina, soñando quizá con la vida de Lalo Schifrin.

Exilio físico, exilio musical, exilio cultural: una parte importante de la música popular argentina transita por empalizadas y construye desde ellas, visores privilegiados a la vez que riesgosos, el sonido que ensaya respuestas a los interrogantes de toda una cultura, el contracanto que armoniza, en tensión, con los fantasmas musicales de un país hecho de palabras y sonidos.

Sergio A. Pujol

[12] *Un minucioso informe, mechado con anécdotas, sobre los nuevos escenarios en los que se hace y se exhibe el* rock *de los años 80 se puede hallar en el libro de Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz:* Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80, *Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1991.*


OLD SMUGGLER AGRADECE
A LOS PERSONAJES DE BUENOS AIRES
SU PARTICIPACION EN ESTA OBRA.



Cuerpo constelado

Sobre la poesía de rock argentino

I

El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas energéticas del cuerpo en el centro de una significación nueva que deberíamos llamar, con Barthes, significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente. Aquellos elementos rítmicos, que irrumpen en el enunciado del poema y responden a los arcaísmos pulsionales, asimilables a ritmos vocales o de movimiento, son realmente vividos por el cuerpo *rocker.* Como querían los surrealistas, se habita una imagen. Es decir, el ritmo propio del verso, representado en todos los esquemas de alternancia periódica (el acento, la rima, las homofonías, etc.) corresponde al golpe *(beat)* y su expresión iterativa en las bases rítmicas. El golpe alcanza su repercusión máxima en el cuerpo, donde estalla. El cuerpo se abre como una luz dispersa en múltiples puntos luminosos o padece una implosión de energía negativa —lo que va de la expansión psicodélica a la opresiva música *dark.* Cuerpo constelado que mora en la imagen rítmica que él mismo entrega: éxtasis, estado segundo, estar en otra parte —cielo o infierno—. Allí donde el poema se escande, allí donde la palabra ritma, la letra de rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico. Canto de un cuerpo eléctrico desgarrado en la pérdida, como si la energía material se consumiera a sí misma en llamarada. El uso de la voz es la puesta en juego del cuerpo material en las variaciones de un canto, que elude la expresividad modulada en favor de una extremada dicción. Del susurro a la histeria, de la respiración al grito, del relato a la interjección: los vocablos delimitan una región singular respecto de la lengua normativa. No importa, a veces, aquello que se dice, sino cómo es pronunciado y se relaciona con la masa sonora. Pero

la escucha no es pasiva: necesita de la amplificación o de los auriculares, es decir, situar el cuerpo sonoro intercambiando con el propio los patrones rítmicos. En el golpe, el cuerpo de la escucha *rocker* ejecuta. Ello se multiplica, comunitariamente, en el recital, donde el golpe de la banda reverbera en todos los cuerpos de los presentes. En el ritmo se funda la tribalidad *rocker:* su socialidad no institucional. Ritmo, cuerpo, lengua: al combinar estos elementos en el tiempo, podría describirse una historia del rock, desde las articulaciones políticas, la indumentaria, la letra o la sonoridad que incluye la técnica[1].

II

Como un eco, la voz de dos fantasmas, dos muertos emblemáticos —uno de los años sesenta y el otro de los ochenta: Tanguito y Luca Prodan— suspende en el mito la historia del rock argentino. Tanguito —seudónimo de José Alberto Iglesias— sólo grabó hacia 1970 una serie de temas no destinados para su difusión, pero que luego se editaron en 1973 en el disco *Tango.* Su misma precariedad y pobreza hacen emotiva esa grabación, porque confirman una imagen: Tanguito fue percibido como alguien que encarnaba la nueva aventura estética —un personaje, un artista del futuro— antes que como un músico. La temprana muerte —ocurrida en mayo de 1972— lo perfeccionó. De ese modo, Tanguito aparece en el mito del origen del rock en Argentina: el momento en el que, junto a Litto Nebbia, comienza con el primer verso de «La balsa», luego modificado: «Estoy muy solo y triste acá en este mundo de mierda» y con la composición del tema —que estrenarían *Los gatos* en 1967— en el baño de «La Perla del Once», un bar-pizzería donde solían reunirse algunos *rockers.* Este hecho simboliza los rasgos definitorios de un origen: el primer extrañamiento de la lengua del rock que, con su misma lógica corporal, exige la presencia de la lengua materna: el rock en la Argentina debe ser cantado en castellano. Esta decisión definió su verdadero comienzo; la difusión es el otro. En la grabación de *Los Gatos* se modifica «mundo de mierda» por «mundo abandonado». Al adaptarse, surge el primer punto de choque de un lenguaje propio que, para difundirse, debe integrarse en el mercado y que tendrá sus inflexiones en la prohibición de temas o intérpretes, tanto como en manifestaciones de libertad expresiva que el rock va ganando para sí. Al mismo tiempo, el rock en la Argentina funda una topología de la marginalidad: el ritmo de una lengua que se ejecuta en el baño de un bar, con el valor lateral de los *grafittis* en la pared del mingitorio: puteada, imprecación, obscenidad, desánimo. El único registro de «La balsa» por Tanguito —que firmó

[1] *En este ensayo nos referimos a algunos momentos ejemplares del rock argentino, aunque otros, igualmente significativos, no se mencionan. Por ejemplo, el desplazamiento del* blues *al* heavy metal *que indujo Pappo con bandas como* Pappo's Blues *y* Riff; *la original experiencia de fusión con músicos regionales que llevó a cabo León Gieco en* De Ushuaia a la Quiaca *(1985/86); el trabajo de grupos decisivos como* Almendra, Aquelarre, Arco Iris, Invisible, Vox Dei, *entre otros, o las nuevas bandas de los ochenta. Pero este artículo no es un panorama histórico y, además, condensa algunas conclusiones de un libro en preparación sobre el tema. Hay ya numerosas publicaciones. Pueden consultarse textos que tienen una visión afín a lo sociológico (Pablo Vila, «Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil», en Elizabeth Jelin,* Los nuevos movimientos sociales, *Buenos Aires, 1985; Alfredo Beltrán Fuentes,* La ideología antiautoritaria del rock nacional, *Buenos Aires, 1989 o, si bien más cercano al análisis literario, Mirta Varela y Pablo Alabarces,* Revolución, mi amor; el rock nacional (1965-1976), *Buenos Aires, 1988); investigaciones cronológicas (Miguel Grinberg,* Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino, *Buenos Aires, 1985 y* 25 años de rock argentino, *Buenos Aires, 1992; Marcelo Fernández Bitar,* Historia del rock en la Argentina, *Buenos Aires, 1987; Eduardo Berti,* Rockología. Documentos de los 80, *Buenos Aires, 1989); recopilación y análisis de letras (Eduar-*



el tema con otro seudónimo: Ramsés— guarda ese elemento de azar que conviene al mito: el diálogo susurrado del comienzo, el desgano, la voz entre irónica y patética de Javier Martínez que repite: «En el baño de La Perla del Once compusiste La balsa...», el rasguido moroso de la guitarra que precede y acompaña la voz de Tanguito, la voz que se quiebra joven, mortal, cargada de horas, transforman la aventura de un día en un tiempo sin tiempo.

III

El seudónimo *Tanguito* implica un valor mitológico antes que musical: el rock como diminutivo de la música urbana, un tango chiquito. Pero también, el momento en el que se desmorona. Que Tanguito muera arrollado por un tren es un devenir dramático de lo real que, para el rock, es asimismo una imagen: el rock nace en la Argentina porque un tanguito se muere en las vías de un ferrocarril suburbano. A la inversa, el extrañamiento lingüístico lo produce en los ochenta la voz de Luca Prodan en el grupo *Sumo*. Luca llevó el canto a un extremo imposible, en sus meandros de patetismo, furia o risa: hablar como un tipo del suburbio con acento extranjero, de modo tal que ni una ni otra condición prevaleciera. Luca es el otro gran mito del rock argentino. Representa, de algún modo, la lucidez de los márgenes; es habitual ver pintados en los muros de Buenos Aires *grafittis* que rezan *Luca not dead.* Inmigrante italiano educado en Inglaterra, volvió a cantar rock en inglés y mezcló vocablos extranjeros con la lengua *rocker,* exasperó su dicción argentinizada con la irisación de un tono ajeno: la voz de Luca y el cuerpo de Luca (muerto en 1987) devolvían al rock el efecto dialectal como choque con lo normativo. Cuando Luca cantaba, absurdamente, «yo quiero a mi bandera/ planchadita, planchadita, planchadita», o bien «yo quiero cruzar con la barrera/ y que me pisen, que me pisen, que me pisen», retorna invertido, como parodia desesperada, en ese *reggae* que también se inicia con murmullos y voces superpuestas («Que me pisen», en *Llegando los monos,* de 1986), el gesto mitológico de Tanguito: el idiotismo de la nacionalidad y otro cruce peligroso.

IV

De Tanguito a Luca se dibuja el espacio del mito. Ellos están acotados en el tiempo, su aparición puede fecharse. Sin embargo, también están fuera de él, en ese espacio detenido que todos queremos reservarles. Podría

do de la Puente y Darío Quintana, ¡Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965, *Buenos Aires, 1988 o el breve pero valioso* Rock en letras, *Buenos Aires, 1990, de Claudia Kozak), un diccionario (Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz,* El rock en la Argentina: la historia y sus protagonistas, *Buenos Aires, 1986), un libro de historias íntimas (Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz,* Corazones en llamas: Historias del rock argentino en los 80), *libros sobre trayectorias artísticas, que incluyen documentos y reportajes (Daniel Chirom,* Charly García, *Buenos Aires, 1987; Eduardo Berti,* Spinetta: Crónicas e iluminaciones, *Buenos Aires, 1988; Horacio González y Fito Páez,* Napoleón y su tremendamente emperatriz, *Buenos Aires, 1988; Carlos Polimeni,* Luca, *Buenos Aires, 1991; Eduardo Berti (compilador),* Los Redondos, *Buenos Aires, 1992; Arturo M. Lozza,* El cristo del rock (versión libre de Tanguito en sol mayor), *Buenos Aires, 1992, entre otros).*

decirse que ese tiempo (también un espacio virtual) está fundado por la voz: en uno, es el instante ideal en el que el rock comienza, un origen; en el otro, es el momento en el que la lengua preserva su extrañeza. Pero en ambos, esta fundación sostenida pasa por la voz y el cuerpo. Pensemos en Gardel: en 1917 divulga el tango *Mi noche triste,* de Pascual Contursi. Allí también una voz abre otro espacio, una reserva de sentido que se multiplicará indefinidamente; allí también hay una muerte abrupta. La condición del mito, en este caso, parece consistir en sustraerse violentamente al tiempo y nombrar por vez primera, con una voz peculiar, una zona nueva que, luego, será de todos. El Abasto, espacio gardeliano por antonomasia, no casualmente reaparece en ese tema de *Sumo* en el cual el barrio porteño es imaginado otra vez con el desencanto del pequeño fracaso y la débil alegría de la felicidad que pasa: «Mañana en el Abasto» (editado en *After Chabón,* de 1987). No hay, desde aquellos viejos tangos de Manzi o de Cadícamo, demasiadas composiciones que hoy evoquen la ciudad de Buenos Aires con la precisión inmediata de una imagen definitiva que, al mismo tiempo, tenga el color de lo irreal. Aquí aparece, entre un pobre sol desnudo y la espesa sombra subterránea. «Y yo me alejo más del suelo/ y yo me alejo más del cielo, también./ Ahí escucho el tren:/ estoy en el subsuelo», se canta al final. Por un azar, esa imagen urbana ocurre en la voz de Luca, casi monótona y traspasada de extranjería: se hace, paradójicamente, más propia y se vuelve, como la calle de Carriego, solamente nuestra en esa íntima voz ajena.

V

A menudo, el *blues* en Buenos Aires representó una ética de la cercanía y del dolor resistido en el centro mismo de la pobreza y de la exclusión. Suburbano, vagamente herido, con la voluntad del que quiere tenerse en pie en la noche, el *blues* mira los desechos y los rincones oscuros de la ciudad con la familiaridad algo resignada que provoca un hogar, por hostil que fuera. No pocos emparentaron ese aire de melancolía con el tango, que lo padece cuando el sujeto se refiere a una ciudad o un amor como objetos perdidos y reencuentra en él mismo esa ausencia. En el tango *Niebla del Riachuelo,* con letra de Enrique Cadícamo, se canta: «Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar,/ barcos carboneros que jamás han de zarpar,/ torvo cementerio de las naves que al morir/ sueñan, sin embargo, que hacia el mar han de partir.// Niebla del Riachuelo,/ amarrado al recuerdo yo sigo esperando./ Niebla del Riachuelo,/ de ese amor para siempre me vas alejando». Este escenario del sur, del Riachuelo y el rock, se



repite en varios temas de los inicios del rock argentino. Así, *Manal* graba en 1970 «Avellaneda blues»: «Vía muerta, calle con asfalto siempre destrozado./ Tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados./ Hoy llovió y todavía está nublado./ Sur y aceite, barriles en el barro, galpón abandonado./ Charco sucio, el agua va pudriendo un zapato olvidado». Moris, hacia 1973, graba otro blues, «El mendigo del Dock Sud», en *Ciudad de guitarras callejeras:* «Yo soy el mendigo del Dock Sud/ y conozco el fin del Riachuelo;/ ahí donde comienza la civilización —el aceite estancado de la civilización/ (...)/ Ahí el río forma irisados caminos mágicos/ debajo del mar./ El mar no canta su canto/ en cantares de mar./ Una mariposa blanca se ha posado más blanca.// Yo soy el mendigo del Dock Sud/ y conozco el fin del Riachuelo./ Resplandecen al sol del planeta/ montañas de dorado y negro». Pero en ambos *blues,* a diferencia del tango, el mismo espacio del sur ciudadano no es una rémora del recuerdo, el agua negra y aceitosa de un desconsuelo, sino un lugar que se padece al habitarlo en el presente. La oscuridad del dock no es el velo de una ausencia sino, tal vez, la forma caliginosa que les deja, a quienes ya faltaron al banquete del futuro, ese presente en ruinas. «Algo comienza hoy para mí —cantaba Javier Martínez en *Manal*—, no tengo prisa por ver lo que es./ No es historia ni mirar hacia atrás:/ es ginebra, amigos, nada más».

VI

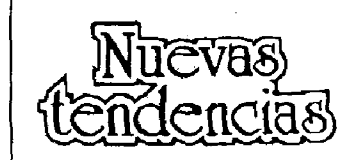
El espacio urbano no aparece en el rock argentino como zona del pretérito —ese barrio plateado por la luna que en la letra de tango se afantasma, hasta volverse el blanco quieto de unos ojos muertos. Si acaso el rock favorece las alusiones ciudadanas, definirlo urbano, aún considerando su aspecto temático y, digamos, costumbrista, no deja de ser una simplificación, tal vez por una tendencia a considerarlo continuidad del tango, que sí lo es. El rock argentino no continúa al tango —lo cual supondría que el arte «evoluciona»—, aunque sin duda se cruza con él. Comparte un sentimiento de la ciudad, pero así como ésta no es una nostalgia, el tango no es su pasado. En el rock, la ciudad que se vive es, al mismo tiempo, una invención. Se representa como una serie de itinerarios o circuitos, de intervalos o distancias, de pertenencias o apartamientos: cercos y pasajes, rincones alegres, lugares prohibidos, zonas peligrosas.

VII

Michel Serres afirmaba que el cuerpo habita una variedad de espacios heterogéneos cuya particular interconexión define cada cultura. El inadaptado sería aquél que se desvía, se niega a pasar por ciertos senderos, el que se aísla o rechaza algunas conexiones, el que intenta romper los límites. El cuerpo constelado del *rocker* se sitúa en esos cruces con una doble inclusión: no sólo habita los múltiples espacios que definen la cultura, sino que su propia cultura *rocker* lo define como cuerpo en el espacio que ocupa. No es inusual que, entre ambas zonas, el puente se rompa y que el cuerpo asuma el desajuste, una fricción violenta. La conciencia de esta inadecuación provoca siempre formas de ruptura: enfrentamientos o autodestrucciones, goces tensos o danzas narcóticas, aislamientos o cofradías. Aquello que se cantaba en «La balsa» («construiré una balsa y me iré a naufragar»), ese enunciado repetido en el mundo de complicidades que establece como un ritual entre pares, no incluye sólo el mar abierto de la utopía sino el baño del bar donde se lo imaginó. El imaginario *rocker* superpone ambas figuras, las cuales, a su vez, componen el otro lugar de quien las oye o las repite. Estos espacios virtuales y reales se interpenetran como flujos.

VIII

Aún los momentos de ruptura, como el enfrentamiento peligroso en la zona prohibida, pueden revivirse en la fiesta rabiosa del recital. En 1988, *Attaque 77* graba el tema «B.A.D.» y se canta: «En los bares, toxicomanía;/ en tu casa, el asistente social;/ en la esquina, el comando radioeléctrico/ controlándote, controlándome, vigilándote, molestándome.// Unos dicen: ¡vamos a enfrentarlos!,/ otros dicen: ¡quedate en tu lugar!/ Sacan los bastones y empiezan las corridas./ Siempre termina igual.// Brigada Anti-Disturbios/ ¡Nunca más!». Los grupos de *heavy metal*, que acaso asumen una identidad más arraigada aún que los grupos *punk*, establecen claramente el linde propio y su posición opuesta. Así, la banda *heavy*, *V 8* se sitúa en el lugar del mal: a la organización policial enfrenta la tribalidad de los semejantes y el pacifismo se vuelve crispación: «Prontas están las hordas del mal,/ listas para el paso final,/ son los que están hartos de ver/ las caras que marcan el ayer.// Y vengan todos:/ acá hay un lugar/ junto a las brigadas del metal». No hay puente pero, en verdad, tampoco hay ejecución: se vive una metáfora —los desmanes, las pequeñas revueltas son, a lo sumo, lecturas literales—. A la violencia instrumental y administrada de una organización represiva que ordena la racionalidad del Estado, sólo podría oponerse



una lógica de la transgresión. La transgresión está fuera de todo cálculo y finalidad: supone el límite, aunque no lo reconozca como valor, sino como opresión. La transgresión, escribía Blanchot, está como en otra región, es lo otro de toda región, la realización inevitable de lo que es imposible cumplir —lo cual sería la muerte misma—. La zona del *metal* es un lugar de fuga y de afirmación, posibilidad única del deseo imposible. Es decir, el gozo mismo de vivir una metáfora violenta: el avatar de un ritmo en el espacio propio.

IX

La representación de lo urbano es siempre posterior al modo de habitar la pluralidad espacial de una cultura. Si bien, al modo de voluntarios manifiestos estéticos, el rock argentino incorpora motivos del folklore o del tango y los tópicos campo/ciudad, no es éste un aspecto central, sino quizá la facultad de crear un espacio en otro sitio a partir de (y sobre todo en) un recorrido y una estancia reales. La proliferación de mundos imaginarios, que constituye un rasgo del fenómeno artístico, se incorpora a la cultura *rocker* como realización corporal: de allí que el *blues*, el *punk*, el *heavy metal* no representen sólo modalidades musicales, sino también placeres, una cierta moral, un vocabulario, modos de vestir, sitios de contacto, enemigos, historias de iniciación. Esa ciudad de residuos: el ancho mar creciente en el fondo de un bar en el Once, el Riachuelo negro y dorado, el barrio con bares vacíos que atraviesa el rumor de un tren subterráneo; esa ciudad de peligro y enfrentamientos, es una red de zonas imaginarias que el cuerpo imanta con su presencia real y una red de ámbitos reales que una música y una voz transfiguran. Brillo oscuro, goce dolorido: ni cálculo ni lamento. No hay en el cuerpo constelado una moral del sacrificio sino una ética de la afirmación.

X

En la fábula *Heliogábalo o el anarquista coronado*, escrita en 1933 por Antonin Artaud, se esboza la imagen de un cuerpo anárquico que lucha, en el centro de su energía material, con la posesión espiritual de un Dios que lo devora. Se trata de la discordia con la idea misma del hombre a imagen y semejanza de la divinidad: «Ni Dios ni amo, yo solo», escribe Artaud. Lo humano participa de lo divino tanto por el espíritu que anima su cuerpo, como por su facultad de nombrar. Pero esta participación es

también una degradación. Por un lado, debe someterse a la supremacía del espíritu y a la hostilidad de su materia; por otro, se aleja de las cosas en el extrañamiento que le produce su conciencia lingüística. La anarquía sería el modo de restablecer el orden perdido mediante una guerra de contrarios, el ritmo inflamado de la discordia; la anarquía es poesía realizada, dice Artaud. El anarquista aspira a restituir la lengua del Paraíso a partir de su propio nombrar, como un asesino busca, en la palabra desventrada, su preciso y secreto nombre. Pero en esta busca de la luz primera por vía de una violencia al lenguaje, él mismo hace estallar su propio cuerpo para que restalle la luz divina del espíritu. Y algo más: diviniza el cuerpo sustituyendo la espiritualidad del Yo por la primacía de la carne y mantiene la ambivalencia sexual por la androginia. Combate de dualidades: ni espíritu ni materia, ni hombre ni mujer. La aceptación del orden divino se vuelve herejía: aquello que impide la unidad perdida y reduce el cuerpo a una esclavitud, aquello que extraña al sujeto de su materia por interposición de la conciencia y mantiene su dominio es el mismo *Dios*. Así, la propia energía corporal debe luchar contra sí (contra aquello que lo posee) para asumir ella misma el lugar de Dios. Cuerpo-Dios, que sólo obtiene su corona en el ritmo cruel de la anarquía, difiriendo toda conciliación. Esta es la paradoja trágica del suicidio de Van Gogh: «Así se introdujo en su cuerpo// esta sociedad/ absuelta/ consagrada/ santificada/ y poseída// borró en él la conciencia sobrenatural que acababa de adquirir, y como una inundación de cuervos negros en las fibras de su árbol interno,/ lo sumergió en una última oleada,/ y tomando su lugar,/ lo mató». En *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Artaud produce un desplazamiento: la divinidad que toma como campo de castigo la vida misma, bajo la forma de un crimen contra el cuerpo propio, se convierte en la Sociedad. Gesto propio del pensamiento libertario, que reúne, en ademán dialéctico, Dios, Estado y Sociedad. Ya en Mijail Bakunin hallamos la identificación de Dios —la ficción de Dios— como autoridad santificadora de todas las servidumbres. La rebelión contra Dios es asimilada a la rebelión contra el Estado. Pero, asimismo, el Estado corresponde a una forma de la Sociedad y guarda con ella una diferencia de grado. La sociedad se individualiza y naturaliza en los sujetos y las interpretaciones anarquistas más recientes, politizando el psicoanálisis freudiano, hablan de un inconsciente estatal. Según esta teoría, el Estado curva la totalidad de lo social y procede por dos vías coercitivas: la institucionalización y la represión. De ese modo, el Estado no sólo domina el orden económico, sino también el orden del fantasma. La institucionalización (como forma social que configura un conjunto de normas, roles, pautas de comportamiento y creencias) estructura el imaginario. Su impronta no sólo surge en la racionalidad propia del sistema,



sino en el inconsciente. La lucha se establece otra vez en el propio sujeto: hay allí una batalla simbólica por la nominación, que procura sustituir y alterar la impronta institucional con la producción significante del propio deseo. Luis Alberto Spinetta, conmovido por la lectura de *Heliogábalo* y de *Van Gogh*, graba en 1973 uno de los grandes discos del rock argentino: *Artaud*. Al estrenarlo, distribuye un manifiesto titulado «Rock: música dura, la suicidada por la sociedad», que finalizaba:

Denuncio a los partícipes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí porque atañe a la destrucción de la especie. Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi centro de energía esencial domine este lenguaje al punto de que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto.
El Rock, música dura, cambia y se modifica, es un instinto de transformación.

Spinetta, acaso el mayor poeta lírico del rock argentino, integraba en 1973 la banda *Pescado Rabioso*, que edita en ese año su segundo disco: *Pescado 2*. Vendría luego, con otros músicos, *Artaud*. En las composiciones de Spinetta se reinscribe la encrucijada del anarquista deseoso, que lucha por la nominación en el centro de la subjetividad escindida. El cuerpo constelado del *rocker* se desgarra en esa lucha de contrarios que en los temas de Spinetta se hace metáfora de agonista.

XI

En «Poseído del alba», de *Pescado 2*, se representa el combate del cuerpo que lucha por la supremacía en el voluntario reinado de su materia: «El alba me sorprenderá/ con la vista sumergida en el mar,/ donde van los colores/ a la cerrazón./ Estas son luces que nacen/ y mueren./ Ya no quedan más amigos/ de lo eterno./ El cielo con violencia se da:/ puede chuparte la energía total». El mar y el cielo abren como párpados el ojo terrible de lo eterno. Luces del alba, claridad amenazante del cielo, ola en centellas: el movimiento de la energía. Frágil, hambriento, real, el cuerpo presiente que, en sí mismo, se duplica ese mar antiguo y lo divide. Como el agua en el agua, la energía del cuerpo puede ser absorbida en ese magma lumínico. El cuerpo sólo podría sobrevivir en la metamorfosis que garantiza el amor: el mar de luz posesiva sólo se desaloja en la dulce herida de la posesión amorosa, la concentrada anarquía del sexo: «Hoy te quiero proponer/ que mires en tu mar,/ mar cerebral,/ lo que yo sé./ Mar, masa de mar,/ lo que yo sé./ Es que tienes que amarme.../ Si no, bajo esta piel antigua/ yo ya no voy a estar». En el tema «A Starosta el idiota», de *Artaud*, se representa esta última desaparición: el lento martirio de un cuerpo que se aliena en la luz. Aparece otra vez el mar divino: mar de bocas que se



tragan el cuerpo febril del que espera. Consunción del ardor: luz quemante. «Bocas del aire del mar,/ beban la sal de esta luz/ para sí./ Ya coman en la eternidad./ Algo se va a ahogar:/ es este ardor/ y es ésta la fiebre/ del que espera/ frente al despertar./ Vámonos de aquí». Aquí acontece todo aquello que se temía en «Poseído del alba»: aquí lo eterno, como a Van Gogh, sumerge el cuerpo en la última oleada de luz tenebrosa y lo aniquila: «Altas mareas del sol/ llenen sus bocas con él:/ el idiota./ Ya nada puedo hacer por él./ El que se quemará/ mirando al sol./ Y es ésta la historia/ del que espera/ al despertar./ Vámonos de aquí». El mundo que para el idiota, lentamente, se disgrega, aparece en el tema como un llanto lejano, con una vieja canción de los Beatles que se apaga, con las notas graves de un piano.

XII

En toda la poesía de rock de Spinetta se lee la historia de un cuerpo en sus innumerables mutaciones de posesión y vacío, de anverso y reverso, de cerrazón y apertura. «Cuerpo es admisión» escribió Spinetta en ocasión de *Téster de violencia,* aparecido en 1988. Organismo poroso, socavado por la huella de los dominios, traspasado por ensoñaciones de amor, veloz y viajero en los hiatos del mundo hacia el furor próximo de la vida. El cuerpo como campo de fuerzas activas y reactivas, fusión de dobles o transformación de sustancia. En *Privé,* aparecido en 1985, Spinetta introduce máquinas de ritmo, *sequencers, samplers.* Se citan y modifican sonidos en cadenas de ecos, el ritmo se traviste en reiteraciones maquínicas, la voz se turba con afonías de agua eléctrica. Todo sonido parece entrar en una dimensión de alteraciones que borra su origen. Música mutante, que evoca un motivo central del disco: el amor como orden de metamorfosis. El tema «La pelícana y el androide» lleva al extremo, entre la parodia y el dramatismo, esta erótica de ciencia-ficción: «Una pelícana/ con su ala partida/ se echó a volar/ y se perdió en la tempestad/ y fue hacia la tierra/ donde habita el androide.// Y esta magra tierra/ que es siempre la nada/ o la necesidad/ no la dejó volver atrás,/ y nadie supuso que amaría,/ que amaría.../ (...)/ Ave de Indochina/ perdida en la niebla de alta mar,/ ya no te alejes de tu amor,/ aunque ya sepas que él sólo es/ un androide». En *Privé* la intimidad es una superficie, lo hondo de una herida vuelta del revés. «Privado —se lee en el disco— y no tan privado, sino reafirmando la presencia de aquello que rasgaría la cuidadosa estructura de lo íntimo». Entre 1985 y 1988 fue decisiva para Spinetta la lectura de Foucault, como la de Artaud en los setenta: se dibuja allí una parábola. Si, entonces, el alma era la huella del Dios poseedor, ahora es aquel elemento que articula las referencias



de un saber sobre lo humano (incluyendo la religión), el cual prolonga y refuerza los efectos del poder. El cuerpo quiere reemplazar ese alma por la alteridad de un amor a la intemperie, un vaciarse en el otro. El alma profunda arrasada por los vientos de eros: «Una vez/ ven aquí/ ángel de trueno./ Con tu luz/ veo así a través de un gigantesco día.// Y viene y va,/ sin pensar,/ tu corazón de viento,/ y otra vez,/ al latir,/ mueve toda palabra, intensamente herida al decirse/ un amor que permanece intacto,/ inexorablemente expuesto al aire».

XIII

Del organismo en el aire al corazón. En las letras de Fito Páez (nacido en Rosario en 1963, músico de extraordinaria ductilidad compositiva), la figura corazón es el indicio mismo del cuerpo expuesto a la borrasca amorosa, a la común locura, al olvido de los márgenes. Si en Spinetta predomina la lírica, en Páez abundan historias. En cierto sentido, la poética de Spinetta encarna, como anatomía pasional, en la poesía de Fito Páez. La reunión de ambos en el disco *La la la*, de 1986, permite vislumbrar este pasaje y aún cierta fusión entre el relato del cuerpo anárquico y el apunte cotidiano de quien lo representa en la calle. A las iluminaciones suceden las instantáneas: de la visión a la fotografía. Flashes de pobres gentes, de corazones débiles, de corazones simples: una pequeña épica de humillados y ofendidos. Están los que sucumben en su sentimentalismo extremo o los que son expulsados, por su desesperada inelegancia, del festín cortés: el loco de la calesita, los chicos de 11 y 6 que venden flores y estampitas en la calle Corrientes, la mujer que se corta el cuello con la botella rota del cuento de Bukowsky, el que bebe hasta borrarse, putas doradas y comediantes suicidas. Corazón: en Fito Páez la metonimia es un desplazamiento carnal. No sólo la parte por el todo, sino la manifestación de un cuerpo pleno y fuera de sí. En 1984, Páez canta el pietismo solidario de «Quiero ofrecer mi corazón» pero también su posible estallido: «No me digas nada,/ tengo taquicardia:/ antes de apagarme/ tengo que explotar». En 1986 ese corazón abierto se hace clandestino y la solidaridad primera se vuelve delito, valor sin intercambio: «Corazón clandestino/ vas siempre al choque./ Nada está prohibido/ cuando es de noche./ Y si voy a buscarte/ pago por ello./ Y por más que me quieras/ no cambia nada./ Corazón clandestino/ envuelto en llamas». En 1987, el corazón es la presa, la cara de la desgracia: «En esta puta ciudad/ todo se incendia y se va./ Matan a pobres corazones». Esta parábola también puede leerse en las decepciones

que la política argentina aseguró a los ciudadanos en este período, y que hoy perfecciona.

XIV

Hay una articulación entre el lenguaje y el cuerpo reprimido o torturado, porque los cuerpos están hechos también de palabras, porque el individuo habita la casa de su lengua natal que es, también, el lenguaje de su comunidad. Por allí pasan también todos los enfrentamientos. Pensemos en esa fábula simple pero aterradora de Franz Kafka: «En la colonia penitenciaria». La aguja que escribe sobre la espalda del condenado con su propia sangre. Hay también una lengua de la represión, con la cual se escriben las historias oficiales de las dictaduras y con la cual se dictan sus decretos. George Steiner, por ejemplo, advirtió, con náusea, el modo en que el idioma alemán (como organismo vivo, como cuerpo de vocablos) era degradado hasta la pudrición por el régimen nazi. El temor y el temblor constituían su gramática, la jerga de la noche y de la niebla. Toda la acción represiva, las órdenes que obligaban secretamente a coser una estrella amarilla en las ropas de las víctimas, los largos trenes que atravesaban campos de escoria muda llevándolos, el humo de los hornos, se acompañaban de registros, descripciones, información precisa, conjuras e insultos. La culpable condición de judío comenzaba con el nombre, con el lenguaje de los ancestros y terminaba violentada, reprimida en el cuerpo. También la dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punición, el borramiento. La lengua de la dictadura se conformó en el ademán de muerte propio de la acción punitiva. Hasta tal punto, que todo el mundo, en cualquier lengua, pudo repetir un vocablo aterradoramente característico de ese lenguaje: desaparecido. También la poeticidad del rock se constituye como lenguaje en esta lucha por la nominación que involucra el cuerpo, cuya relación con el poder represivo de las dictaduras o con el poder disciplinante del Estado es conflictiva y, a menudo, dramática. A la salida de los recitales, muchas veces estaban abiertos los camiones celulares. Charly García, en los recitales de *Serú Girán,* recomendaba a los asistentes que no salieran solos, ni de a dos, ni de a tres, sino en pequeños grupos, para protegerse de la posible represión.

XV

Charly García es, junto con Spinetta, el otro músico ineludible del rock argentino. Sus composiciones transmiten, con justeza, un aire de época co-



mo una memoria oblicua. Integró, entre 1978 y 1982, el grupo *Serú Girán*, que volvió a reunirse en 1992: su repercusión fue no sólo musical sino también social, ya que representó un espacio de verdad e identificación cuando los lazos sociales eran cortados por una lógica de guerra. En *Serú Girán* puede hallarse una crónica de la vida diaria bajo la dictadura: los atajos para subsistir, la furia callada, la meticulosa soberanía de la estupidez y de la muerte. Esa crónica se formulaba muchas veces como alegoría para burlar la censura. Por ejemplo, «Canción de Alicia en el país» transforma el absurdo mundo de Lewis Carroll en una oscura paranoia y señala entre líneas el mundo argentino de los años setenta: «Y es que aquí, sabes, el trabalenguas/ traba lenguas;/ el asesino te asesina/ y es mucho para ti./ Se acabó este juego que te hacía feliz./ (...)/ Un río de cabezas aplastadas bajo el mismo pie/ juegan cricket, bajo la luna;/ estamos en la tierra de nadie —pero es mía—;/ los inocentes son los culpables —dice su señoría,/ el Rey de Espadas». Donde Spinetta decía Dios, donde Fito Páez, mucho después, diría corazón, Charly García nombra: *Instituciones.* Ya en 1974, el tercer disco de *Sui Generis* (dúo integrado junto a Nito Mestre) se llamó *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones.* Cuando en 1990 Charly García graba su versión del «Himno Nacional Argentino» (hecho que causó cierto revuelo) asume, si no el lugar de la institución, la posibilidad de reinterpretar la norma cultural, al apropiarse libremente de su sentido y orientar de otro modo su efecto simbólico.

XVI

Las composiciones de Charly García oscilan entre el individualismo anárquico y el enfrentamiento con lo institucional. Por una parte, hay una estética de la soledad, que va de la manía y la extravagancia hasta la locura o el suicidio. Por otra, esta voz solitaria se manifiesta, en el cruce con el espacio social, por vía de un ácido conflicto con todo aquello que inmoviliza el cuerpo propio. Todo aquello que Charly llamó «parte de la religión» —y aquí reaparece la dialéctica anarquista Dios/Estado—. El conjunto de instituciones y normativas impuestas por coerción: la dictadura, la disciplina autoritaria, la censura, el servicio militar, el monólogo homogéneo de los grupos de poder, todas las convenciones inhibitorias del sujeto. A menudo, esta voz solitaria, desde su posición excéntrica, lee la historia. Tomemos dos casos. El rock «No llores por mí, Argentina», grabado en 1981 por *Serú Girán*, burla el patetismo de ese enunciado en la ópera *Evita* y lo reemplaza por una descripción delirante del país —¿o habría que decir por una descripción del país delirante?: «Entre lujurias y represión/ bailas-

te los discos de moda/ y era tu diversión/ burlarte de los ilusionistas.// No llores por las heridas/ que no paran de sangrar,/ no llores por mí, Argentina,/ ¡te quiero cada día más!». En «No bombardeen Buenos Aires» la guerra de Malvinas no se lee desde el pomposo heroísmo soberano, sino desde el miedo del que vive en un territorio previamente ocupado por sus Fuerzas Armadas y advierte una simulación, una incongruencia: no es posible que ese ejército de ocupación ahora libere, no es posible que a la política del exterminio clandestino sigan las bombas: «No bombardeen Buenos Aires,/ no nos podemos defender,/ los pibes de mi barrio/ se escondieron en los caños,/ espían el cielo, usan cascos,/ curten mambos escuchando a *Clash,/* escuchando a *Clash* —Sandinista—». Se refiere a *The Clash,* una de las bandas fundamentales del punk inglés. *Sandinista* fue editado en 1980 y, ya que no apareció en Argentina, su circulación era restringida. Hay una ironía en el hecho de que los chicos escuchen, casi en secreto, a un grupo ferozmente opositor al *establishment* británico y al gobierno de Margaret Thatcher, como un espejo invertido del igualmente repudiable régimen dictatorial que soportan. Eso, sumado al hecho de que el rock en inglés había desparecido de las radios durante el conflicto y a la fantasía colectiva, propagada por el rumor, de que Buenos Aires sería bombardeada. Esta condensación, basada en el sobreentendido y el sarcasmo, es uno de los modos típicos de esa lectura de la historia.

XVII

«No bombardeen Buenos Aires» apareció en el primer disco solista de Charly García, de 1982. ¿Qué ocurre después? En «Demoliendo hoteles» (de *Piano Bar,* 1984), aquel sujeto acosado repite, como una mueca, la vejación y la mentira: ahora su educación sentimental sólo puede restituir el terror: «Yo que crecí con Videla,/ yo que nací sin poder,/ yo que luché por la libertad/ pero nunca la pude tener.// Yo que viví entre fascistas,/ yo que morí en el altar,/ yo que nací con los que estaban bien/ pero a la noche estaba todo mal.// Hoy paso el tiempo demoliendo hoteles/ mientras los chicos allá en la esquina pegan carteles». El excéntrico es un lenguaraz que regresa a su cubil solitario para relatar con minucia la represión. ¿Qué queda sino hablar y hablar? Evocación en voz baja, fuera del espacio público, a solas: «No me verás./ La llave que yo tengo puede abrir/ tan sólo el corazón/ de los extraños.// Las almas que no tienen donde ir/ se vuelven a reunir/ en subterráneos.// Me tengo que esconder». Como en aquel tema de Luca, sólo resta integrar esas momentáneas células sin destino para explicarlo todo otra vez: la de los hombres del subsuelo. Un acto



político, que invierte la presencia pública en retiro, ya que, sordamente, en la historia argentina de hoy, el pasado del terror sigue condicionando el futuro. El filósofo León Rozitchner, en su artículo «La violencia neoliberal de mercado» (aparecido en *Página 12* el 20 de septiembre de 1992) describe esta situación:

> [El poder] domina sobre el fondo de la amenaza de muerte, y atomiza a la gente, y la separa. Pero debe también sutilizar su ejercicio, ejercer sus astucias para imponerse. Eso señala lo que teme: teme siempre el valor resistente de la vida, la permanencia de la vida que sostiene y hace, de algún modo, de cada sometido un resistente. Resiste continuando en vida contra el límite de la muerte que lo amenaza: se retira a su última trinchera y se guarece, desesperado, y espera.

«Todo el mundo en la ciudad es un suicida —canta Charly en 1989—, tiene una herida/ y es la verdad». Esa herida es la marca que dejó el castigo, la llaga viva de la amenaza.

XVIII

La ciudad es otra, pero en sus calles, como una memoria temible, aún persisten los cercos e itinerarios que la sitiaron, ya que la lógica espacial de la dictadura funcionó entre el terror y lo oculto. Por un lado, toda posibilidad de reunión pública, de contacto, estaba interdicta: las calles eran patrulladas. La ciudad se había dividido en zonas asignadas a los «grupos de tareas» que secuestraban a sus víctimas. La intimidad estaba abolida: toda privacidad se volvía sospechosa y los grupos represores entraban a saco en las casas. Por otra, esa culpabilidad del secreto se invertía, como el cono infernal, en los centros clandestinos de detención. Hogares de la muerte, antesala de la desparición forzosa de personas, su nombre era «chupaderos». El grupo *Todos tus muertos*, que proviene del *underground*, refiere en «El chupadero» esa última libertad de un amor fugaz en el páramo de la injusticia, la precaria dicha que dura lo que un relámpago: «La cárcel te endureció,/ el exilio te marcó,/ todos te golpean y te dejan/ como un árbol sin raíces./ Amándonos en el chupadero/ sentíamos frío,/ en el chupadero del gobierno/ usaron nuestros cuerpos». Allí, aún allí, en ese espacio otro que vivió el cuerpo en el instante arrebatado al desprecio, fue posible. *Los Violadores* (quizá la primera banda punk de la Argentina, reunida en 1981), asumen en «Fuera de sektor» (de 1986) que esa especialidad impuesta, en cuyo trazado persiste la topografía del miedo, debe ser evitada. Romper el puente obligado, salir del circuito: «Hoy todo está fuera de sektor;/ tu mente está fuera de control./ Tu cuerpo está fuera de formol./ Hoy todo está fuera de sektor./ (...)/ Nadie regula mi decisión,/ nadie transforma mi

satisfacción». En el tema «Espirales», grabado en 1988 por otra banda del *underground, Don Cornelio y la zona,* se menciona un espacio definitivo, que no puede ser conquistado: el aura momentánea de la locura. Ese momento único, virtualmente infinito, en el que, traspasado el límite, el tiempo del mundo cesa para siempre: «Me veo en la jaula:/ miedo animal/ de seguir acá en la calle./ Está cerca la salida,/ están rotos los bolsillos,/ estoy dentro de ese brillo que me llevará./ Voy a repartir/ entre las manos de marfil/ piezas de arcilla que pulí». El cuerpo enjaulado reparte sus palabras como talismanes, piezas de arcilla que arden de súbito y consumen, en un brillo ígneo, la cabeza que las profirió. Helada abstracción geométrica de una desesperación carnal, liberación del último vuelo.

XIX

El *underground,* como noción, proviene de esa voluntad por hallar un espacio no controlado, en el libre retiro que preserve la espera, en el refugio de la fiesta casi privada. Si es cierto que la restitución de libertades públicas en la democracia de 1983 favorece la circulación de la nueva estética, su lógica subterránea responde a la memoria de la ciudad sitiada. Surge un movimiento disperso y fragmentario, de esporádicas y fieles concentraciones, que divulgan de un modo precario pero continuado esa cultura que en 1977 nace con el punk. Se difunden simultáneamente sus variantes, derivaciones y continuidades (el post-punk, el dark, el hardcore, el deadcore, el trash, el skate rock, etc.), se insinúan afiliaciones con las bandas heavy (recuperando el lugar que había dejado la temporaria disolución de *Riff,* el grupo de Pappo), se descubre la heterogeneidad étnica del reggae y del ska. Comienzan a venerarse esos grupos antes secretos (los pioneros y los fundadores: *Sex Pistols, The Clash, The Ramones,* Lou Reed, Bob Marley, Jim Morrison y también *Dead Kennedys, Exploited, Black Flag, Suicidal Tendencies,* entre otros) mediante numerosas grabaciones caseras y piratas. Proliferan esas revistas hechas a mano o impresas malamente, que se fotocopian y distribuyen de modo irregular, los «fanzines» *(Rebelión Rock, El pecador, Zote, Metálica,* etc.); surgen programas en radios alternativas, presentaciones de bandas, la iconografía negra y la caricatura de la muerte en las remeras. El nombre de los grupos, muchos de ellos fugaces, son ya un título, una representación: *Sentimiento incontrolable, Comando suicida, Cadáveres de niños, División autista, Exeroica, Rigidez Kadavérica.* Una producción independiente reunió a varias de estas bandas (de allí viene *Attaque 77)* en el disco *Invasión 88.* El apogeo de la corriente puede situar-



se entre 1985 (año en que *Sumo* graba su primer disco y produce la síntesis estética más brillante del momento) y 1988.

XX

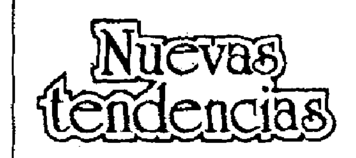
A la monotonía feroz de la represión, a su seria brutalidad, no podía oponerse el heroísmo, que cuenta con el sacrificio, sino la gratuidad o la burla. Esta posibilidad va dibujándose en el rock argentino ya entre 1981 y 1982 en grupos como *Los Twist* y *Virus*, paralelamente a las diversas tendencias que representan *Los Violadores, Sumo* o *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.* El grupo *Los Twist* graba su primer disco, *La dicha en movimiento,* en 1983, pero ya hacía presentaciones públicas en 1982. La estrategia de su líder, Pippo Cipollatti, siempre fue el humor y el anacronismo, aún para referirse —o, sobre todo para referirse— a hechos terribles, lo cual no le resta eficacia. Por ejemplo, en «Lo siento (Hábil declarante)» se alude a la tortura con la inocua melodía de «I'm sorry» que cantaba Brenda Lee: «Lo siento,/ discúlpeme./ Yo no hice nada. Ya lo sé./ Aquí está todo,/ pero no peguen, por favor». En sus primeros temas, que datan de 1981, *Virus* recuperaba la despreocupada frivolidad del dandy y las ceremonias de la diversión. Baile y movimiento. Y contacto: frente a la atomización y la lejanía, un sexo pánico podría restaurar las uniones que separaba el miedo. En 1984 esta deriva gozosa alcanzó su plenitud, librada en la ilusión. Y tuvo su parábola: en *Superficies de placer,* disco final (el último que se grabaría con Federico Moura, que muere en 1988 víctima del SIDA) se adivina un manifiesto sobre el cuerpo como brillante marea de los sentidos hasta el linde mismo de la agonía. Todo brillo es sexual: la superficie es el doble irisado del deseo, una mirada rápida es el primer punto de unión, la incandescencia es húmeda. Pero el goce —lo dijo Barthes— es asocial: es, en consecuencia, peligroso y mortal. En varios temas de ese disco se halla, entonces, una sublimación del goce en la música, su más allá. La música, espejo de la piel dorada, que es el espejo, áureo, del deseo: en esa serie de reflejos el cuerpo aspira a sutilizarse. Es decir, librarse de la materia para potenciar lo aleatorio, el azar fugaz de los encuentros multiplicados en olas voluptuosas: «De todo nos salvará este amor/ hasta del mal que haya en el placer/ (...)/ El río musical, bañando tu atención,/ generó un lugar para encontrarnos». Este consuelo imaginario será, luego, el preludio de la distancia.

XXI

Allí donde finaliza la estética de *Virus* comienza la de *Soda Stéreo*, la banda que asumió de modo más perfecto la poética del cambio implicada en lo moderno y que, en sus crecientes mutaciones, se volvió espectacular. En «Persiana americana», de 1988, se representa el movimiento mismo de la seducción, con el alcance que a este término le dio Jean Baudrillard: estrategia del artificio, signo vacío, juego de superficie, ritual. «Yo te prefiero fuera de foco —canta Cerati—,/ inalcanzable./ Yo te prefiero irreversible,/ casi intocable./ Las ropas caen lentamente/ —soy un espía, un espectador—/ Y el ventilador, desgarrándote.../ Sé que te excita pensar/ hasta dónde llegaré./ (...)/ Sólo así yo te veré:/ a través de mi persiana americana». En verdad, no es el cuerpo lo que se entrega en la seducción, sino sus gestos, la trama compleja de sus apariencias. El límite de esa trama, el borde de la cornisa, está dado por el ojo que mira, una mirada ansiosa y anhelante que prefiere la vacilación del fuera de foco antes que la cercanía del tacto, porque así se asegura una contemplación ocular. El otro límite se halla en el más allá de la anatomía. No se mira el cuerpo de la mujer, no se mira el acto de su deseo, sino el teatro mismo del sexo. Aquí lo femenino es un mero efecto superficial. Lo que equivale a afirmar que la única cercanía amatoria, en una tensión constante hacia la superficie de su objeto, es la de una mirada que se lanza, no la de un sexo que se posee. La seducción es un juego porque se acota a estas reglas y porque el papel de los actores está prefijado: él mira desde lejos, ella seduce con la representación de su femineidad.

XXII

En la época de *Signos* (1986), prevalecían los ojos pintados de azul, las bocas pintadas de negro, las ropas oscuras, los raros peinados nuevos. En el maquillaje y la indumentaria se representa cabalmente la estética del artificio: el rostro, en la indefinición de su androginia, es una máscara enamorada del gesto que provoca. Esto se relaciona también con la cuidada representación de los recitales de *Soda Stéreo*, que incluyen el mundo audiovisual como ningún otro grupo. Tampoco nadie modificó tantas veces su apariencia como ellos: la espectacularidad es un destino buscado. En sus recitales no suele jugarse la cercanía de los participantes, como no sea por el aire festivo, sino un alejamiento mutuo desvanecido en la multiplicación de los hacer lumínicos, las imágenes de vídeo, el sonido circular y envolvente y aun la trivialidad de los fuegos de artificio o las pompas de jabón. Pero, al mismo tiempo, este producirse de la ilusión, remite a la pérdida de la



intimidad o, mejor dicho, a su anulación. Los signos son el temblor de cierta música egoísta del alma que estuviera sólo en el brillo fugaz de la piel, no en el órgano profundo de la pasión. *Soda Stéreo* habla de una erótica fascinadora, donde los cuerpos no llegan a encontrarse, inhabilitados por la compleja trama de sus propias imágenes. En ello va el drama, pero también la eficacia de la seducción: «No hay un modo,/ no hay un punto exacto./ Te doy todo/ y siempre guardo algo./ Si estás oculta/ ¿cómo sabré quién eres?/ Me amas a oscuras,/ duermes envuelta en redes./ Signos,/ mi parte insegura./ Bajo una luna hostil, signos». En el imperio de los signos siempre se retiene algo, se ama en el entramado de las redes simuladoras, en el esoterismo del enigma, en la oscuridad que no dice su nombre y en la dentellada que olvida su hambre: visajes negros en la sombra lunar.

XXIII

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, uno de los grandes grupos de los ochenta, surgió de la escena underground en La Plata hacia 1977, pero el primer disco, *Gulp!*, data de 1985. Su repercusión se debió al rumor, a las adhesiones que iba suscitando a través de los años, ya que es un grupo independiente y eludió los caminos habituales de consagración, incluida la imagen televisiva. Ahora es una banda de culto: los cuerpos marginados se reúnen convocados en una comunidad que resiste, reconociéndose en sus propias consignas. La zona irreductible del cuerpo rocker es el anverso y el reverso de su pasión: dolor y goce. Por un lado, el cuerpo hundido en su propia herida, el habla punzante del dolor; por otro, el goce malsano de amores que brillan en el infierno, momento ardoroso y anárquico del sexo que se come al dolor. Este sujeto irreductible se reúne con sus pares: tribus, bandas. Hay una tercera zona irreductible del cuerpo constelado de los Redondos: el enunciado rocker. Zona comunitaria establecida en una lengua tangencial de resistencia. En los recitales del grupo, los asistentes improvisan una sociabilidad tribal, inmediata y espontánea. La banda que toca se sucede en la banda que asiste porque allí circula la palabra de la tribu de la calle. El significado elusivo y hermético de las letras de los Redondos (sus mezclas, neologismos, metáforas, extravíos verbales) adquieren su sentido pleno cuando todos las corean en ese ámbito ritual, callejero y cotidiano del recital. Palabras repetidas en la comunidad corporal de los presentes pero, también, dispersas en una suerte de numerosa hermandad barrial, en rápidas y breves pintadas en los muros, en minúsculas proximidades. La lengua de los vencedores vencidos: «Se rompe loca mi anatomía/ con el humor de los sobrevivientes,/ de un mudo

con tu voz,/ de un ciego como yo/ ¡Vencedores vencidos!/ (...)/ ¡Buena suerte! ¡Y más que suerte! (sin alarma)/ Me voy corriendo a ver/ qué escribe en mi pared/ la tribu de mi calle/ ¡La banda de mi calle!».

XXIV

La lengua de las bandas gesta su propia ética. En el tema «Vamos las bandas», de 1988, se habla de las bandas de rock en el imaginario lugar del bien, fuera del círculo infernal, en la perfumada cortesanía del miedo. El tema evalúa el espacio social de la prisión y la anomia de las bandas celestiales que conviven en el mero espectáculo: «¿Y cuánto valen tus ojos maquillados/ y meditar con éter perfumado?/ ¿Y cuánto vale ser la banda nueva/ y andar trepando radares militares?// ¡Vamos las bandas!/ ¡Rajen del cielo!/ ¡Vamos las bandas!». El maquillaje es aquí una máscara que oculta el rostro diverso de la violencia. La simulación es indulgente: opuesta a la gestualidad seductora, la palabra de la calle se juega como vocablo pleno de sentido, en una lucha simbólica por nombrar. Pero su valor comunitario repite las condiciones de la jerga carcelaria. Por eso mismo el argot, el lunfardo de hoy emerge en estas letras. En ellas se alude a esa noción de progresivo encadenamiento disciplinario que Foucault llamó «continuo carcelario». La instancia condenatoria de la cárcel, diversificada y ramificada en dispositivos numerosos, se naturaliza en todas las posibilidades de coerción, corrección y control: «Si esta cárcel sigue así/ todo preso es político./ (...)/ Obligados a escapar/ somos presos políticos./ Reos de la propiedad/ los esclavos políticos.// El ascensor ya sube/ (tu confesión ya sube)/ deténganme,/ deténganlos». La solidaridad de los vencedores vencidos se extrema en una figura afín a la de los grupos de delincuencia: su previsión es ser vigilados, su espacio propio está restringido, se les asegura el destierro en el seno mismo de su sociedad. El circuito de la cárcel se abre en las calles ciudadanas, la restricción de la celda se abre a todo el conjunto social. Así, todo enunciado rocker es reconocido como enunciado de delincuencia. Palabra lacerada de un cuerpo que marcha preso; palabra pronunciada en la hora detenida de un toque de queda. Pero también palabra gozosa, en la fiesta fugaz de la resistencia y en el ritmo disruptor del cuerpo rocker. Porque no debe olvidarse que, aún en sus representaciones más negras, la cultura del cuerpo constelado es una fiesta. No un heroísmo ni una militancia, pero sí una voluntad y —ya lo dijimos— una afirmación. Lo cual, de todos modos, produce a menudo incómodos efectos políticos y jamás proporciona una seguridad, salvo la del placer.

Jorge Monteleone



Actualidad del sainete en el teatro argentino

Es conocido el hecho de que durante las décadas que van de 1890 a 1930, se concreta, evoluciona y desaparece un sistema teatral popular marginal en Buenos Aires, que genera fenómenos como el sainete y el grotesco criollo. Hemos estudiado repetidamente las diversas fases del sainete y sus caracteres, además de sus relaciones con el contexto social y con su núcleo de receptores (Pellettieri 1987, 1988a, 1989a, b, d y 1990a).

El motivo de este trabajo es el de observar la productividad de este género popular remanente o residual en nuestro sistema teatral actual. Es decir, textos cuya producción y convenciones son el resultado de otros momentos históricos, y sin embargo, su sentido es todavía accesible y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires.

A fines de la década del sesenta comienza a producirse una apropiación de los procedimientos del sainete en sus tres versiones —como pura fiesta, tragicómico y grotesco criollo— [1] y muy especialmente de la segunda versión y sus tres modelos: el sainete reflexivo, el sainete inmoral y el sainete del autoengaño [2].

Trataremos aquí de caracterizar brevemente el sainete tragicómico y luego establecer en qué consiste la apropiación y qué significa para nuestro teatro y nuestra sociedad de hoy. Lo haremos estudiando el nivel formal de los textos y luego el nivel contextual, su relación con la serie social. En síntesis, los motivos del cambio, anclados en el reclamo ideológico del público y nuestra peculiar vida social [3].

El sainete tragicómico es un género muy acorde con el horizonte de expectativa de nuestro público popular [4]. A nivel de la intriga, el principio constructivo se torna patético-sentimental y se alterna cíclicamente con lo cómico caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse

[1] A partir de J. Tinianov (1968), A. Fowler (1971: 101-212) y Fernando de Toro (1987: 197-201), hemos estudiado ya las tres fases del sainete (1990a). Nos remitiremos a ese trabajo.

[2] Estos tres modelos están basados en una clasificación semántica del género, que tiene en cuenta los diferentes niveles del texto —acción, intriga, aspecto verbal y el propio aspecto semántico—. Nuestro método de trabajo, que hemos aplicado desde 1984 en la investigación y actividad docente en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), tiene en cuenta no sólo qué significan *los textos, sino* cómo significan.

[3] En este sentido, seguimos en lo fundamental el método de análisis propuesto por Fernando de Toro (1987: 194-214).

[4] También el tango canción, en 1917, se vuelve reflexivo, tragicómico, dejando de lado su alegría inicial. Su sentido se adensa, se vuelve amargamente existencial (Pellettieri 1988c).

en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes inactuales de los personajes. Implica una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género, la reiteración, lo puede ayudar a definir adecuadamente: «una de cal y una de arena» o «ríe hoy que llorarás mañana». El pasado como «Edad de Oro» y el presente como carga. Conviene aclarar que en esta segunda versión del sainete, los elementos cómico-caricaturescos y patéticos no están fusionados hasta el desenlace[5], como ocurrirá en la tercera versión, el grotesco criollo, sino que se dan alternativamente.

Además, aunque en el desenlace casi nunca se recupere la armonía —como ocurría en el sainete como pura fiesta— el protagonista del sainete tragicómico está siempre enfrentado con hechos ajenos exteriores a él, no existe el desgarro interior, la pérdida total de su lugar en el mundo como ocurre en el grotesco criollo[6].

Siguiendo con el aspecto semántico de la conducta del protagonista del sainete tragicómico, cabe agregar que él está lejos de la confusión —una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo, en el cual aparecían «confundidas» la máscara y el rostro, lo social y lo individual—. Es más: el personaje tragicómico separa racionalmente una y otro y no sólo eso, sino que también puede tematizar sobre su condición ambigua.

Hasta aquí algunas notas generales del sainete tragicómico.

Cabe preguntarse ahora de qué manera se ha dado la apropiación de los modelos del sainete tragicómico en la actualidad: por estilización, por parodia y como pura continuidad, tratando de integrarse a la textualidad finisecular, refuncionalizándola, resemantizándola. A esta tradición teatralista actualizada, nosotros la denominamos «neosainete». Veamos las distintas formas de apropiación[7].

1. Apropiación por estilización

Toma de la tradición sainetera tragicómica, cierto número de rasgos fundamentales en los distintos niveles de texto que considera fundamentales para su obra. Adapta la textualidad original para sus fines personales, sin cambiarle su ideología estética. No hay transgresión al modelo original[8], pero sí intensificaciones.

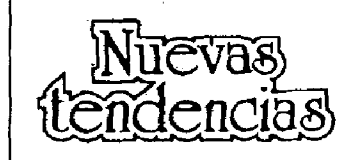
La mayor parte de las apropiaciones por estilización se tomaron del sainete tragicómico reflexivo. Los ejemplos de neosainete reflexivo son varios, entre ellos *Chúmbale* (1971) y *Periferia* (1982), de Oscar Viale; *Un trabajo fabuloso* (1980), de Ricardo Halac; *Perro sobre perro* (1985), de Jorge Boccanera.

[5] *Cfr. Thomson 1972: 20-21.*

[6] *Cfr. Kaiser Lenoir 1977: 34-35.*

[7] *Por supuesto, estas tres formas de intertextualidad nunca se dan puras. Cuando hablamos, por ejemplo, de apropiación por estilización, seguramente en el texto apareceran formas de parodia y de apropiación como pura continuidad.*

[8] *Bajtin (1986: 170) «La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan solo volviéndolos convencionales... Al penetrar en la palabra ajena y el alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en la misma dirección».*



Hemos elegido *Periferia* para la descripción de la apropiación por estilización. Viale ha convencionalizado gran parte de los elementos incluidos en el modelo canónico de este tipo de sainete, que son *Moneda falsa* (1907), de Florencio Sánchez y *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco.

Como en los modelos finiseculares, el motor de la acción que desempeña Tonino es la defensa de su honra social: quiere batir el récord mundial de permanencia bajo tierra, y de baile, para comenzar a contar para los demás, especialmente para su hijo. Llama la atención que él, el sujeto, prácticamente no pueda salvar ninguna de las pruebas a que es sometido. En una situación parecida a la del grotesco criollo, hacia el desenlace, abundan las secuencias de desempeño que significan una verdadera catástrofe para Tonino, que, con su impericia, pone mucho de sí para llegar al final desgraciado. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma es el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.

Desde el punto de vista de la intriga o estructura superficial, *Periferia* es un drama de personaje. Su principio constructivo está anclado en lo patético, y la variedad se la da su comicidad inmediata basada en el chiste verbal y en la caricatura. Su escena todavía se ampara en el espacio del club de barrio —correlato del patio de conventillo carnavalesco— como lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos.

En síntesis, de *Periferia* todavía puede decirse, a nivel de la estructura superficial, que es un texto de desarrollo patético, con elementos melodramáticos —la coincidencia abusiva— y con un desenlace esperadamente trágico que significa una pérdida total para el protagonista.

Veamos ahora la novedad y el trabajo de convencionalización de Viale sobre los viejos procedimientos, la peculiaridad de su diálogo con la palabra del sainete.

Por un lado, lo que hace es centrar el punto de vista del texto, la focalización de los conflictos absolutamente en el protagonista; lo hace sintetizando, quedándose con los ya mencionados procedimientos que considera pertinentes. Esto significa que deja de lado una serie de artificios y personajes: quita «la fiesta», las canciones, una gran cantidad de personajes liminares al conflicto central y la moraleja final.

Así consigue una síntesis textual que le permite evitar la dispersión y amplificar la soledad, el desamparo individual y social de Tonino, el antihéroe fracasado.

Por otro lado, incluye una serie de procedimientos brechtianos destinados a distanciar al público, a limitar el efecto perlocutorio, y la generación de emociones en el espectador, propios del género.

Estos procedimientos se podrían incluir dentro de lo que se ha denominado lo épico-narrativo. Hay un cambio de funciones de los *personajes-embrague*, destinados a explicar el por qué del accionar del protagonista en la tradición sainetera. Basilio y Peluca se incluyen en la acción central desde el presente. Llevan adelante su cometido mediante el «relato repetitivo», «en el cual dos discursos evocan un acontecimiento» (Todorov 1975: 64). Por supuesto, el punto de vista sobre los hechos es variable y dinámico: entran en polémica, se acusan, incluso interpretan de distinta manera situaciones de las cuales han sido partícipes, se rectifican. La narrativa está siempre dialogizada por una voz que quiere justificar a Tonino (Peluca) y por otra (Basilio) que lo culpa.

Estas voces en su comportamiento, «muestran» a los personajes, los «alteran» con su subjetividad, se dirigen al público; utilizan sus relatos del pasado como puro distanciamiento (Brecht 1970: 37 y 172).

En suma: el efecto que se persigue con los procedimientos de estilización señalados —la síntesis, que permite amplificar los conflictos de Tonino y el cambio de funcionalidad de los *personajes-embrague*— es el de que el receptor observe a un personaje intensamente patético, pero con la suficiente distancia como para poder analizarlos —a él y a su entorno— en sus contradicciones, evitando así la identificación asociativa o compasiva.

No se pretende lograr el distanciamiento brechtiano ortodoxo. Creemos que lo que persigue Viale es lo que Jauss (1977: 220) denomina identificación irónica, es decir el culto del pesar por un personaje referencial irremisiblemente perdido.

2. Apropiación por parodia

Hay otra tendencia dentro del teatro actual, que parodia al sainete tragicómico. Utiliza así «la parodia de la parodia», que en su origen significó el sainete tragicómico inmoral.

Todas las apropiaciones por parodia que conocemos tienen como modelo el sainete inmoral: *Don Chicho* (1933), *La familia de don Giacumín* (1924), *La caravana* (1915), todas de Alberto Novión.

La parodia, como la estilización, son hechos que tienen que ver con la intertextualidad. Es por ello que resulta conveniente sintetizar las características de los modelos parodiados.

En estas piezas, el motor de la acción es el egoísmo del sujeto que busca mejorar su situación en el seno de la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes, o por lo menos, valiéndose del esfuerzo de ellos[9]. La moral del sujeto, que puede ser individual o colectivo, está totalmente

[9] *El intertexto semántico de estos personajes a nivel literario se remonta al Viejo Vizcacha de* La vuelta de Martín Fierro *(1879), de José Hernández, o al pícaro protagonista de* El casamiento de Laucha *(1905), de Roberto J. Payró. El intertexto social abarca, lamentablemente, enormes períodos de la vida político-social de la nación.*

F. Defilippis Novoa

María La Tonta



Glosario de versiculos de
una Biblia Irreverente,
en cuatro actos y
siete cuadros



Escenas dramáticas que comienzan a desarrollarse entre rameras asiladas por la policía en un infecto calabozo, y concluyen ante el tribunal supremo de la Eternidad.

SELECCION TEATRAL

12

Interior 0.30 Capital 0.20

de acuerdo con la sociedad injusta —su destinador— en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales.

El sujeto desarrolla una enorme actividad desde el principio al fin de estos textos. Su inestabilidad es total y sus funciones se centran en quejarse, mentir, disimular, ser enemigo absoluto del prójimo. Hay un gran movimiento escénico y las pruebas por las que pasa el sujeto inmoral son innumerables. Los núcleos de acción se encuentran en lo verbal y en lo físico verbal. El sujeto logra vencer los obstáculos, pero los medios en los que se basa para lograrlo son inmorales: la explotación de la familia (en *Don Chicho)*, la apropiación voraz de lo ajeno (en *La caravana* y *La chusma).*

Desde el punto de vista de la intriga, estas tragicomedias de «puertas adentro», cuyo espacio tenebroso anticipa el del grotesco criollo, tienen un rasgo dominante: la caricatura; sólo en el desenlace aparecerá lo patético. En casi todos los casos este sainete inmoral comienza con procedimientos propios de la pieza costumbrista: encuentros personales, personajes referenciales. De pronto, el autor intensifica los contrastes y el costumbrismo se disloca, dando lugar a la parodia del sainete como pura fiesta y su principio constructivo sentimental.

También se transgrede el encuentro personal, con la gestualidad y el chiste verbal propios del sainete. Son dramas de personaje, pero todavía con elementos situacionales. Así, la deforme situación del grupo entrama la obra, a partir de una serie de recursos cómicos como la expectación defraudada, el *Schaudenfreude* o el placer que siente ante la desgracia ajena, «la incongruencia» de los personajes, la actitud inesperada, especialmente en el desenlace.

El personaje típico de este modelo es la inversión caricaturesca del pundonoroso protagonista del sainete como pura fiesta. Además tiene una ventaja artística frente al personaje central de modelo del sainete reflexivo: incluye en el mismo actor la acción y la reflexión. Es, al mismo tiempo, embrague y referencial.

Este modelo cuestiona semánticamente a la familia o al grupo social. Como en el grotesco criollo, los integrantes del núcleo familiar permanecen al acecho uno del otro. Parodian abiertamente el discurso paterno y filial. Vivir juntos es el verdadero infierno de estos personajes. Cada uno con su drama está aislado de los demás, sin importarle el ajeno a menos que piense que «el otro» puede llegar a servirle para mejorar su propia situación.

En síntesis, desde el punto de vista de la intriga, el sainete inmoral es un texto de desarrollo cómico-caricaturesco, este efecto es buscado muy directamente, a la manera de la primera versión del sainete, presenta personajes con continuos cambios de estado que viven en la inmoralidad o



caen en ella durante el desarrollo de la acción, empujados por el entorno social: son adaptados sociales.

Su desenlace es «cómico interesado», irónico-preocupado por la sátira social. A diferencia del sainete reflexivo, que conmueve e identifica, el espectador del sainete inmoral es movido por la acción a distanciarse. El efecto perlocutorio buscado es el de provocar al espectador, tratar de que ponga en tela de juicio todo aquello que se le ha enseñado a amar y respetar desde el punto de vista social: la familia, las relaciones amistosas. Aunque módicamente, ya aparece el relativismo frente a las relaciones humanas, la imposibilidad de conocer al otro y de conocerse, que van a caracterizar a la semántica del grotesco criollo.

Los ejemplos de neosainete inmoral son varios y la mayor parte de ellos pertenece al subsistema del realismo reflexivo en su segunda fase (Pellettieri 1988c, 1990b): *Esperando la carroza* (1962), de Jacobo Langsner; *Convivencia* (1979), de Oscar Viale, y muy especialmente los textos de Roberto Cossa, *La nona* (1978), *Los compadritos* (1985) y *El tío loco* (1982).

Hemos elegido el modelo de *La nona*, para que se advierta en qué consiste «la parodia de la parodia» de la que hablábamos arriba. Cossa trabaja sintetizando, interponiendo una diferencia por contraste, una crítica irónica al texto original. Establece con el discurso parodiado una lucha lingüística, genérica e ideológica (Hutcheon 1981).

Ya en el nivel de la acción de *La nona*, Cossa transgrede la tradición, la «da vuelta», deformándola. Ya no es el sujeto de todas las acciones del texto el personaje inmoral, en este caso Chicho. A éste le está reservado el papel primero de ayudante y luego de opositor del accionar de un nuevo sujeto: la nona. Este personaje inefable, expresionista, ha sido objeto por ello de variadas interpretaciones por parte de la crítica[10]. Sus funciones son comer, siempre comer, destruir, llevar a la muerte.

Chicho desarrolla una enorme actividad destinada a «salvarse», no trabajar; para ello se queja, miente, disimula, es un enemigo absoluto de su grupo familiar. Pero no consigue nada. La nona, una fuerza irracional que devora todo, incluso, en una transparente metáfora, a él mismo.

A nivel de la estructura profunda se presenta algo imprevisible para la tradición del sainete inmoral: el personaje inmoral es ineficaz.

La estructura superficial evidencia también este desdoblamiento entre el texto parodiante y el texto parodiado; hay tres cambios que repercuten en ella:

a) Inversión de roles. El nuevo rol del personaje inmoral. Cossa produce un cambio en la tradición parecido al que realiza Raymond Chandler en la novela policial. Para este tipo de narración hacía falta la presencia de

10 Como todo personaje teatralista, tiende a «llenarse de sentido» según sea el contexto social. En el momento de su estreno se la identificó con el fascismo, con el gobierno militar. Reestrenada (noviembre 1989, Teatro de la Ribera) el receptor tendió a ligarlo a la crisis económica, a la hiperinflación, la subida del dólar, el descalabro nacional.

un crimen anónimo y de un detective. Chandler no oculta al autor del crimen y el investigador fracasa reiteradamente en su búsqueda.

En *La nona,* Chicho es la contrapartida de don Chicho, el protagonista del sainete inmoral parodiado. Está empequeñecido, no actúa y, cuando lo hace, sólo consigue dilatar el desenlace; además, carece de actitud reflexiva. Siempre reacciona tarde, sólo consigue seducir a la tía Anyula, que es absolutamente ineficaz como ayudante. Le falta la decisión del personaje original. Roza la ingenuidad al pensar a cada rato que podrá vencer el mandato de la madre en la sociedad argentina.

Como al detective de Chandler se le incrementan los muertos al avanzar la acción, a Chicho se le incrementa la fuerza destructiva de la nona, quien toma la iniciativa y ocupa su lugar como expoliador de la familia.

b) Transgresión de la caricatura por medio del encuentro personal. Aparece aquí nuevamente la distancia crítica entre el texto parodiado y el texto parodiante. En el primero ya vimos que la caricatura quebraba constantemente los encuentros personales; en cambio, en *La nona,* a medida que la familia se va quebrando, ocurre lo contrario, la caricatura es transgredida, invadida por el encuentro personal. Chicho, al principio, elude los encuentros con Carmelo, reiteradamente; pero en el momento de la crisis no puede evitar que su hermano le diga lo que piensa y, poco a poco, él mismo se entenebrece. Al final casi desaparece el efecto cómico, no queda lugar para el chiste. En el texto parodiante se limita la comicidad del texto original.

c) *La nona* expone el texto parodiado[11]. Su parodización del sainete inmoral incluye a los personajes secundarios. Casi todos los actores de *Don Chicho* están vistos a través de la especularidad deformante y paradójicamente, aclarados, acentuados: Fifina reaparece incrementada en la vergonzante prostitución de Marta, lo mismo que la funcionalidad de hombre-objeto de don Pietro en don Francisco.

Cabe preguntarse por la significación de la parodia del «género viejo». Significa en primera instancia la mostración de su mecanización, de su ineficacia. Tinianov (1968), señala que la parodia implica un reconocimiento de que los procedimientos de un género son inactuales, están envejecidos. En este sentido es aclaratorio ver cómo aplica Chicho las prácticas discursivas de su antecesor y de qué manera Roberto Cossa se vale de ellas para mostrarnos la inactualidad del personaje y de su familia. Chicho tiene obsesión por autodefinirse en el diálogo con los demás, pero su autodefinición es mentirosa. En ella consiste la estrategia del personaje inmoral. Se encubre tras el discurso viejo del sainete de la primera versión, la «comedia blanca», y la letra de tango. Pero esta palabra que está destinada a suprimir la comunicación, a evitar los encuentros personales, anula las pocas posibilidades de acabar con la voracidad carnívora de la nona. Al cabo,

[11] *Roberto Cossa, en un reportaje del diario* La Opinión *(11-5-1980) afirma: «El año pasado fui a ver un clásico argentino:* Don Chicho, *de Novión, y me encontré con que había contactos con* La nona. *Juro que yo no conocía esa obra. Como vengo de una familia de actores me la habrán contado mis tíos, o habré oído hablar de ella, o quedó en el aire».*



ni él ni los demás tienen una valoración ideológica común de la realidad. Cuando ya están todos condenados, se vuelve necesario para que se expliciten de manera machacona los sobreentendidos. Tampoco consiguen aclarar nada: la palabra engañosa los ha anulado.

El enmascaramiento verbal que hacía imbatible a don Chicho en los treinta, se vuelve ridículo para Chicho en los setenta. El paralelismo con la serie social se vuelve inevitable; el discurso del protagonista, lo mismo que el de Carmelo, su hermano y socio en el fracaso, trata de encubrir su inercia con una retórica parecida a la de nuestros gobernantes en las ya crónicas situaciones críticas del país. Precisamente, Carmelo, cuando todo está perdido, cuando ya no hay qué vender, en gran parte por su mal manejo de la situación, dice el consabido: «Aquí hay que poner el hombro todos y en serio».

La nona puede leerse como un microcosmos del país, como una analogía de nuestra decadencia; sin duda que al personaje inmoral, a la familia indolente, se les apareció un contendiente inesperado.

En segunda instancia implica también un metalenguaje crítico de la obra parodiada. Un juego de comparaciones, muchas de las cuales ya hemos llevado a cabo. La palabra de Cossa anida en la palabra de Novión y entra en hostilidades con ella, con su ideología estética (Bajtin 1986: 270-271), polemiza abiertamente. Crea un modelo nuevo sobre la base del anterior y se ubica *cerca de él* para que se advierta más su diferencia.

Este nuevo modelo, que amplifica la recepción irónica por parte del espectador, se puede definir a nivel de la intriga como un texto realista, con una manifiesta tesis social, que utiliza los procedimientos cómico-caricaturescos con el fin de probar dicha tesis e incluye un desenlace trágico.

3. Apropiación dada como pura continuidad

Más que apropiación por continuidad, podríamos denominar esta forma de intertextualidad como inclusión voluntaria del nuevo texto dentro del sistema viejo con el fin de continuarlo, de resemantizarlo, de recrearlo. En la descripción que haremos enseguida, se podrá notar la diferencia con la estilización y la parodia. Se ha visto ya que para ellas el texto viejo es algo ajeno. En cambio, en la apropiación como pura continuidad se mantiene con el paratexto un tipo de relación afectiva. Se lo piensa como algo propio. En los últimos tiempos han aparecido una serie de textos de este tipo. Podemos mencionar entre otros a *El partener* (1988), de Mauricio Kartun, un texto que articula internamente el sainete inmoral y el sainete del autoengaño; *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner, que continúa

la tradición del sainete del autoengaño, y *Pascua rea* (1989), de Patricia Zangaro, que se inscribe dentro del sainete reflexivo.

Elegiremos para nuestra descripción a *Y el mundo vendrá*, por ejemplificar el sainete del autoengaño, el único que resta reseñar de los modelos del sainete tragicómico.

Casi la totalidad de la pieza se asume como sainete del autoengaño, cuyo modelo es *El movimiento continuo* (1916), de Armando Discépolo, Rafael José De Rosa y Mario Folco[12]. Las innovaciones introducidas por Rovner son muy productivas pero mantienen el texto dentro del género viejo. Reitera procedimientos ingenuos —deliberadamente ingenuos— y hace una serie de puntualizaciones con las que trabajaremos.

El motor de la acción gira alrededor de la honra social. El aparente sujeto, Vicente, un fracasado que ya ni puede defender con aplomo su profesión de mozo de restaurante, empeñado en su afán de salir de la miseria, se autoengaña, cree poder convertirse en un bailarín «igual que Zorba el Griego». Más tarde perfecciona su plan: hará de su casilla en el delta del Tigre, «un restaurante griego internacional» en el que, hipotéticamente, ingenuos turistas extranjeros dejarán sus dólares, y de su hambrienta familia, sus ayudantes, en esta nueva «quimera del oro». Como su modelo tradicional, Vicente es muy activo, tanto que su llegada enlaza la trama. A partir de su entrada, sus funciones: delirar, ensayar, tratar de convencer, lograr consenso, llevar el proyecto adelante, conducen a la familia a la convicción de pasar de «la miseria a la abundancia».

También como ocurre en el modelo anterior, en el desenlace se detiene la acción de Vicente y esto sucede cuando «la rueda de la fortuna» acaba con el autoengaño, fracasa su plan y la familia retorna «de la abundancia a la miseria».

Después de que el catamarán lleno de turistas pasa sin detenerse en la isla, ante el estupor de la familia torpemente disfrazada de griegos, Rovner amplía la semántica del género. En la tradición, el protagonista, luego del desengaño, volvía inmediatamente a autoengañarse. El personaje de Rosa, la mujer de Vicente, de simple oponente pasivo —rol en el que queda en el original— se convierte en el sujeto de la pieza. Termina con el antiguo plan e instaura otro nuevo, de acuerdo con la honra social: ofrecerán el espectáculo, pero sin postizos ni ropajes extraños, para la gente del lugar. La lancha colectiva se detiene y el proyecto triunfa.

Esta resemantización se aprecia en el nivel de los procedimientos de la intriga de manera distinta. El sujeto de la acción no es el protagonista en el nivel de los procedimientos de la estructura superficial.

El protagonista de la intriga es Vicente. Como en la tradición del género, anima y ficcionaliza el movimiento de la intriga. Ella depende de su inesta-

[12] *Entre otros textos de la tradición del sainete del autoengaño se pueden mencionar* Los chicos de Pérez *(1916) y* La donna é mobile *(1926), de Carlos R. De Paoli;* Giacomo *(1924), de Armando Discépolo y Rafael J. De Rosa;* Los desventurados *(1922) y* Despertate Cipriano *(1929), de Francisco Defilippis Novoa.*



bilidad patética, que modula la dualidad propia de la tragicomedia. Esa inestabilidad y las ansias de su familia por escalar en la vida social, consiguen arrastrar a todos a la posibilidad de la utopía. A partir de esta situación se construye el artificio central del texto: la alternancia cíclica de lo cómico y lo patético a partir de la reiteración. Esto connota la base semántica del género: en *Y el mundo vendrá*, los personajes están expuestos al ya mencionado «una de cal y otra de arena», según el dicho popular.

Vicente —como en la tradición— es dueño de una personalidad dual; seduce a los personajes de la escena, pero es vulnerable, ridículo, para los integrantes de la platea. Es percibido en todo momento por el espectador o el lector, como un personaje fracasado, un actor presente en nuestro sistema teatral desde Florencio Sánchez. Su aparente aplomo deja ver una absoluta desarmonía con el medio y cuando Rosa lo suplanta en el manejo de la acción, pierde la dualidad mencionada y es percibido como ridículo no sólo por la platea sino también por la escena.

El rasgo secundario de la tragicomedia del autoengaño también aparece. Los procedimientos realistas estallan, se destruyen a cada instante. Lo cómico inmediato —el chiste verbal— transgrede los encuentros personales, cuestiona abiertamente la verosimilitud de la opinión común y se instala en el verosímil del género. Sólo en el desenlace, se concreta un encuentro personal a la manera realista, durante el cual Rosa desenmascara el autoengaño y el engaño colectivo postulando la tesis realista de la pieza, vivir con lo nuestro.

Todos los personajes menos Rosa están construidos a partir de la marca del género, a partir de un rasgo risible de su comportamiento, intensificado: Mary, la «escort», y Luis, el compositor de villancicos en los entierros de los organizados ladrones del lugar, y el tío Beto, el vivo-tonto del sainete tradicional. Ellos intensifican el efecto de la visión de Vicente como personaje ridículo, como héroe desaparecido. Esto es así porque a partir de los recursos cómicos de los personajes caricaturescos, que se traducen en un desenlace inesperado, se consigue lo distintivo del género: mostrar la pequeñez humana, poner de manifiesto la simulación en la lucha por la vida. Estos personajes caricaturescos tampoco buscan el efecto perlocutorio de la identificación; se persigue que el público se distancie de ellos.

Solo el personaje de Rosa logra una identificación simpática con la platea, consigue que el público «se ponga en su lugar». Es *personaje-embrague*, la marca de la presencia del autor en el texto. Por otra parte, su introducción es típica en la trama del género, sus antecedentes inmediatos son la Belarmina de *Los políticos* (1897), de Nemesio Trejo, y la Pepa, del mencionado *El movimiento continuo*.

En *Y el mundo vendrá* hay un planteo moral, la intención de contraponer a dos prototipos de los argentinos encarnados por Rosa y Vicente. El se-

gundo se identifica con quien busca «zafar» de cualquier manera, como sus antecesores, cree que es posible hacer la América de una sola vez. Su hacer está destinado por el contexto social, que también está desquiciado y alimenta falsas ilusiones de prosperidad. Rosa, como ya se comenzó a decir, personifica la actitud deseable frente a la crisis: «Vive con los pies en la tierra», cree en sus propias fuerzas. Detesta las soluciones milagrosas, propone terminar con la «rueda de la fortuna» de la tragicomedia argentina.

Tal como se puede advertir, la unidad estética con el pasado es casi total. Tanto que de *Y el mundo vendrá,* se puede decir lo mismo a nivel de la intriga de lo que afirmamos cuando definimos el sainete del autoengaño: es un texto con desarrollo caricaturesco, con algunos procedimientos de comedia, en el cual a partir del autoengaño del protagonista, lo cómico y lo patético se alternan en su desarrollo. El desenlace es esperadamente tragicómico con pérdida parcial para el protagonista.

Rovner —como Kartun y Zangaro en los textos mencionados— entra en polémica abierta con la modernidad que todavía encarna en la Argentina el sistema teatral inaugurado en los sesenta.

Y el mundo vendrá pone en escena, hace circular nuevamente, procedimientos contra los cuales se alzó la modernización que encarnó el sesenta —el absurdismo, el realismo reflexivo—. Cree que no sólo los problemas de la clase media deben ser debatidos en la escena argentina y que nuestra peculiar problemática debe ser encarada a partir de textualidades finiseculares.

El texto de Rovner trabaja con lo sentimental, con lo feo, con el final esperanzado. En suma: con lo no-moderno. Con lo temático ocurre otro tanto: no habla de la diáspora de la familia —tema fundamental en Cossa o Halac— sino todo lo contrario, su solidaridad nunca se pone en duda.

Asimismo es interesante insistir en que cuando necesita ampliar la semántica del género lo hace mediante un personaje, Rosa, y a través de un procedimiento, el encuentro personal a la manera del costumbrismo, absolutamente tradicionales en nuestro sistema. Por otra parte, estos textos deben ser llevados a escena con los códigos del denominado actor nacional.

Para concluir: ya en el transcurso del trabajo hemos ido dando notas sobre la significación de estas apropiaciones, que en principio implican la presencia de una fuerte textualidad, de un sistema teatral maduro, dueño de una vigorosa identidad.

Sin embargo, creemos que es conveniente verbalizar aquí lo más importante, ya que, contrariamente a lo que algunos creen, la elección de una estética determinada implica siempre una elección ideológica. En los textos vistos hay innumerables conflictos extraestéticos: el fracaso del argentino de clase proletaria, las limitaciones de su vida en el plano social, económico y familiar, su necesidad de un triunfalismo pueril. Estos son conflictos



sociales, pero en los textos estudiados están organizados por principios estéticos que someten ese material extraestético a la norma estética de la época, a un tipo determinado de representación de la realidad, que en este caso se adhiere a las estrategias discursivas de la forma sainete tragicómico.

Cabría preguntarse entonces por qué el subsistema culto actual redescubrió una tradición textual considerada como género desplazado por las instituciones legitimantes entre 1930 y 1960.

En primera instancia, la tragicomedia es el género de mayor fuerza en nuestro sistema literario popular; por lo tanto, es evidente que se adapta mejor que ningún otro al imaginario de nuestro público medio.

Luego, el sainete tragicómico se ajusta más que ninguna otra textualidad a la crisis[13] sin precedentes que aqueja a nuestro país desde fines de los sesenta y que se ha acentuado en la actualidad. Y es así porque su protagonista, cuando comienza la acción, ya es un hombre en crisis, alguien en trance de perder la esperanza de vivir mejor, de hallar un lugar en el mundo.

La crisis no ha hecho más que amplificar los problemas que mostrara el género viejo[14] intensificándolos. Ahora, el nieto del inmigrante vive a los tumbos en un país que ha envejecido tempranamente, en medio del desarraigo, la dispersión, el «vale todo», y ve, frente a ese medio hostil, el autoengaño como salida. Si el sainete recreaba para el receptor los emergentes de una ciudad interiorizada (la mezcla de registros, el amontonamiento, la opacidad en el discurso de los actores, la rotunda polémica entre individuo y sociedad, la metáfora del cambalache), el neosainete va más allá, señala que si no reaccionamos pronto —igual que Rosa en *Y el mundo vendrá*— como afirma la letra tragicómica del tango: *As de cartón*, pronto sabremos que «todo acabó».

La segunda pregunta sería: qué intencionalidad diferente implica que se elija la estilización, la parodia o la inclusión como continuidad.

Ya dijimos que la estilización y la parodia implican en este caso adherencias a la modernidad que comienza en el teatro argentino en 1930 con el Teatro Independiente. Toman al sainete como algo ajeno, lo auscultan, se distancian de él. La estilización prioriza el motivo estético destinado a crear una nueva convención. En cambio, la parodia muestra la automatización del género, de sus roles sociales, de su ideología; implica una crítica al pasado visto como algo ya reaccionario en su mismo origen. La parodia del sainete tragicómico propone una ruptura de la inercia en la aceptación de los modelos vigentes, en cuanto a la función que le había otorgado el sistema teatral.

La apropiación como pura continuidad implica todo lo contrario con relación a la tradición del sainete. Consiste en una crítica, en el establecimiento de una polémica contra la modernidad marginal de nuestro teatro,

[13] Béjin-Morin (1976). Crisis «como momento de verdad», como una situación angustiosa en la «que el sistema duda entre el aferrarse a lo que determina como constituyente de su superficie, su espacio vital actual y su emergencia evolutiva, cargada de esperanzas y de amenazas, que hace posible la liberación de las energías y los gérmenes del espacio vital» (pág. 7).

[14] Está claro que estas parodias, estilizaciones y continuidades, han resemantizado nuestra lectura de los viejos textos. Los textos nuevos dialogan con aquéllos, les otorgan una nueva dimensión. Así el sistema teatral crece, «se suspende», se piensa a sí mismo.

objetando, especialmente, su actitud utópica de querer acabar con las textualidades del pasado. Al mismo tiempo, señala el advenimiento de una nueva ideología estética basada en una cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico.

En otro sentido, estas apropiaciones como continuidad, pueden interpretarse como un reclamo ideológico del público. Empiezan a aparecer en 1988, cuando ya la crisis económica y social se comenzaba a mostrar como terminal. En la época del advenimiento del sainete tragicómico, sus personajes estaban perdidos en un país nuevo, se habían adherido ficticiamente a él, su inestabilidad era la del público. Se estaba a comienzos de un ciclo histórico, era relativamente fácil adherirse a desenlaces como los de *Los disfrazados* o *Don Chicho*, absolutamente negros, porque los creadores vivían en una sociedad relativamente segura de sus bases ideológicas y de un futuro más o menos claro. Algo parecido pasa en el momento canónico de nuestra modernidad marginal, los sesenta: la clase media vivía su auge sociopolítico y podía darse el lujo de verse cuestionada abiertamente en escena.

Hoy, nosotros, el público argentino del noventa, tenemos la necesidad de dejar de vivir mal, de comenzar a tener un proyecto de vida. Entonces esos finales no pesimistas, ese predominio de los sentimientos, del vínculo afectivo, de *Y el mundo vendrá* o *El partener,* quizá deban interpretarse como el resultado de nuestro reclamo ideológico, de nuestra necesidad de tener una esperanza.

Osvaldo Pellettieri





Bibliografía

BACHTIN, MIJAIL (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barcelona, Carlos Barral.

——— (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.

BÉJIN, A., y MORIN, E. (1976), «La notion de crise», *Communications*, n.º 25.

BRECHT, B. (1970), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.

DE TORO, A. (1988), «Observaciones para una definición de los términos tragoedia, comoedia y tragicomedia en los dramas de honor de Calderón», *Texto-Mensaje-Recipiente*, Tübingen, Gunter Narr, págs. 101-140.

DE TORO, F. (1987), *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

FOWLER, A.(1971), «The Life and Death of Literaty Forms», *New Literary History*, II, n.º 2, págs. 202-212.

HUTCHEON (1981), «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poématique*, n.º 46.

——— (1978), «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, n.º 36.

JAUSS, H.R. (1977), *Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, I, München, Fin.

KAISER LENOIR, C. (1977), *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.

PELLETTIERI, O. (1986), «Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas», *Latin American Theatre Review*, 20/1, 71-77.

——— (1987), «La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)», *Obra Dramática de Armando Discépolo*, I, Buenos Aires, Eudeba, págs. 23-71.

——— (1988a), «Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo», *Latin American Theatre Review*, 21/2, 55-71.

——— (1988b), «El realismo reflexivo y sus variantes en el Río de la Plata en la década del sesenta», en prensa, 2.º Congreso Argentino de Estudios de Literatura Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

——— (1988c), «Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango», *Relieve*, I, n.º 11.

——— (1989a), «Constantes del teatro popular en Argentina», AAVV, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, IITCTL, Galerna-Lemcke, págs. 171-197.

——— (1989b), «*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desamparo», Universidad Nacional de Litoral, *Serie Teatro Argentino*, págs. 49-67.

——— (1989c), «El teatro de Eduardo Rovner», *Teatro*, de Eduardo Rovner, Buenos Aires, Corregidor, págs. 7-44.

——— (1989d), «El sainete español y el sainete criollo géneros diversos», II Congreso Argentino de Hispanistas, Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad Nacional de Cuyo.

——— (1990a), «Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)», *Obra Dramática de Armando Discépolo*, II, Buenos Aires, Eudeba-Galerna, págs. 21-75.

——— (1990b), *Teatro Argentino de los 60: polémica, continuidad y ruptura,* Estudio Preliminar, compilación y «El teatro del sesenta y su proyección en la actualidad», Buenos Aires, Corregidor.

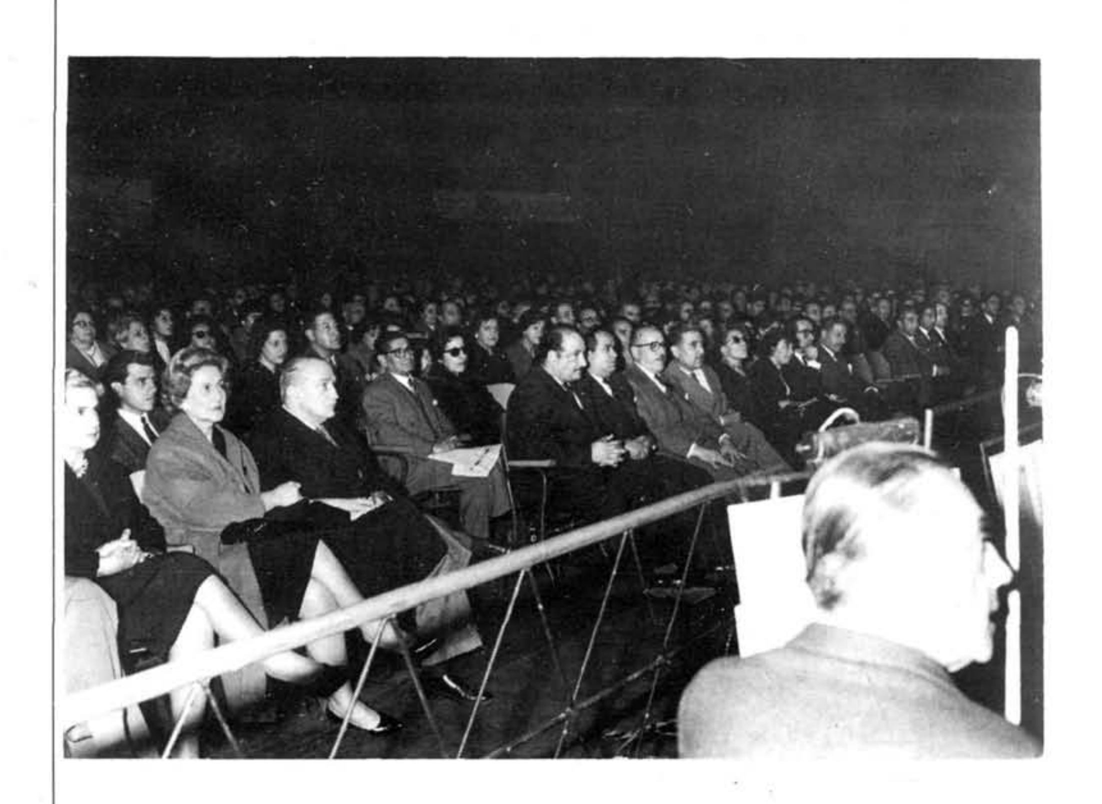
TINIANOV, Y. (1968), *Avanguardia e tradizione,* Bari, Dedalo.

THOMSON, P. (1972), *The grothesque,* London, Cox & Wiman.

TODOROV, T. (1975), *Poética,* Buenos Aires, Losada.

VIALE, O. (1983), *Periferia,* Buenos Aires, T.M.G.S.M.

VOLOSHINOV, V. (1981), «El discurso en la vida y el discurso en la poesía» en Baktine, *Le principe dialogique,* Paris, Seuil.





Narrativa: nuevas tendencias

Relato de los márgenes

«Empieza con una carga algo repentina de brigada en desuso, de guitarreros viudos hace miles de años...», así comienza *Siberia Blues* (1968), de Néstor Sánchez, la novela que inaugura el tránsito hacia lo nuevo. Hasta ese momento, los límites precisos del relato realista argentino parecen impuestos por una gramática escolar y una moral de *boy-scouts*. El relato era realista en primera persona del singular; el narrador, por supuesto, masculino. En plan de conjetura, puede decirse que lo más osado que se atrevía a confesar ese narrador caballero era el escándalo de su impotencia el día de su debut sexual. Textuales, el psicoanálisis y el estructuralismo proporcionan, al promediar la década, nuevas claves y nuevas coartadas. A veces, para desplazar lo temático hacia territorios distintos; a veces, para leer más de lo que estaba escrito.

En *Enemies of Promise*, Cyril Connolly jugó con el proyecto de escribir un libro que durara exactamente diez años. Tomemos para la literatura argentina un año, pero evitemos el azar. En 1973 se editaron *Triste, solitario y final, Sólo ángeles, The Buenos Aires Affair, El frasquito* y *Sebregondi retrocede*. En diciembre, Enrique Pezzoni realiza un balance de lo publicado. Cuando le llega el momento a *Sebregondi retrocede*, escribe: «...obra irreductible a cualquier modo de lectura condicionada por las pautas habituales, que ni siquiera acepta el juego de la supuesta imitación del modelo sin prestigio, o de la irrisión de la protesta social neutralizada por el mercado de consumo, o del falso acatamiento a los referentes externos. La convención literaria como único sostén, pero enseguida denunciada y socavada desde el propio texto, desde la propia convención. Literatura erigida sobre sí misma y empeñada en destruirse una y otra vez para reiniciarse. La subversión de Lamborghini consiste no sólo en la determinación de abrir



con insolencia un espacio nuevo, sino en proponer a nuestra inquietud la posibilidad de otros espacios que se inaugurarán inexorablemente».

Inexorablemente, tardarán mucho tiempo en inaugurarse. La nota de Pezzoni, que apareció en el diario *Clarín*, se titula «Tres obras singulares»; en realidad, son cuatro. Hay, no obstante, una ausencia notable, la de *El frasquito*, de Luis Gusmán, libro que tuvo ese año mucha repercusión por motivos ajenos a sus méritos literarios.

Si *Sebregondi retrocede* impone como único sostén la convención literaria para acosarla y corroerla, su escritura tiene una factura deliberada, alevosa. Esa determinación de Osvaldo Lamborghini es la que desemboca en una circularidad que iguala la destreza y el malentendido. Las apelaciones literarias son múltiples y sutiles, como los recursos: ocultan el poema en la prosa rimada («Un caso tortuoso») y la parodia en la parodia («El niño proletario»). Por lo demás, todo está comprimido en una sintaxis desconcertante que clausura las vacilaciones del habla con una certera puntuación. Ante esa escritura «vistosa» y exhibicionista, complacida en sus alardes, la escritura de Gusmán puede parecer opaca, endeble, próxima a la afonía literal. A la sombra de nuestra curiosidad de entonces, sin consultar el prólogo, con una modesta idea de la cultura y el espacio locales, *El frasquito* se revelaba como absolutamente pobre, desprovisto de atributos. No había en él sino una delusoria fragilidad. Una doble decepción involucraba lo narrativo y lo léxico, las anécdotas y el lenguaje, un «vacío» desaprensivo e inédito que entonces no podía pensarse como una estrategia de austeridad.

Sin embargo, es difícil encontrar en la década del setenta un texto más pródigo, más pleno, más rico que *El frasquito*. Su desaprensión es rareza, cifra impar, singularidad pura. Nunca los signos resultan tan enigmáticos como en esta escritura en la que cada cosa parece presa fácil de la indeterminación, todo se escapa, todo huye sin desafiar la avidez del que lee, exponiendo lo que desea a la vista de éste y a la vez escamoteándolo en un juego sin reglas fijas. Si la circularidad viciosa de Sebregondi era su clave y su irrisión, la vaciada indiferencia de *El frasquito* enrarecía aun más las convenciones que en éste se dejaban leer. La gramática propia a la que Pligia se refiere en el prólogo genera esa sintaxis discontinua. La estructura formal de concatenación hace, asimismo, de la cadena, la forma dominante del relato. Pero las instancias, los vaivenes, propician lecturas no siempre fieles a esos primeros intentos de capturar el texto. Aislándolas, el lector reconocía menos las huellas de esa primera lectura que los rumbos dispares y disparatados de una narrativa nunca oficiada, soslayada siempre.

Las feroces y depuestas jerarquías del habla que *Sebregondi retrocede* exhibe o disimula en una dicción exacta, aparecen en *El frasquito* deslinda-



das, despojadas, sometidas al desamparo de una escritura que confiere a los cortes, a los brillos repentinos, a los escarceos e interrupciones, no la indefensión de una conjura fallida sino la textura siempre más ambigua de «un pequeño idioma».

En esos primeros años de la década del setenta, muchos libros pasaron a la historia sin padecerla. *A bailar esta ranchera,* de Horacio Romeu, prefigura espacios que inaugurarán más tarde escritores tan distintos como Laiseca y Libertella. Una historia curiosa y desafinada, con algo de la *free thing* que en música intentaron tipos como Albert Ayler y Ornette Coleman. *Andá cantale a Gardel,* de Alejandro Losada, escritor apurado que tuvo un cargo durante el gobierno de Onganía, merece ser releída. De la suerte de Losada poco se supo; Halperin Donghi, en el maravilloso prólogo a su libro sobre Hernández, contó años después con generosa gratitud la historia de ese generoso narrador oculto.

Mutaciones bruscas, novela de Enrique Luis Revol, parece el juguete inventado por un niño; tiene muchos defectos, pero los compensa con una responsabilidad jocunda y despabilada. Cuando la escribió, Revol era ya un escritor maduro, buen ensayista y —seguramente— excelente profesor de literatura inglesa. La delirante historia de *Mutaciones bruscas* está, pues, lastrada por su terca erudición, por su cultura prolija, por su ironía irrelevante. En general, en la novela se imposta una voz cínica cuyo registro está unas cuantas notas más alto que la de un vanidoso profesional. Lecturas, muchísimas lecturas de la mejor tradición anglosajona, de los contemporáneos eminentes —Burgess, Barth—, y genuino interés por otras ramas del conocimiento: ciencia, antropología, psiquiatría salvaje (Cooper, Laing, pero también ese profeta hoy tan relegado: Norman O. Brown, a quien Revol tradujo). El tono de un Casanova internacional bien podía ser imitado sin prejuicio para ninguna de las partes por un académico sedentario, que conocía de sobra los gajes del oficio. Eso hizo Revol (con la suerte de poder anagramatizar su apellido en Lover), yendo y viniendo de los mitos arcanos a los mitos de la época, demostrando que había sido capaz de leer incluso las novelas de Mircea Eliade y citando (dentro de un ámbito de resonancia que no podía ser más inadecuado) un repertorio de autores que constituyen ahora todo un programa de esa posmodernidad —o poscontemporaneidad, como preferían los críticos norteamericanos— entonces incipiente.

La ausencia que hereda la narrativa argentina de la década del ochenta, condecorada con la fórmula de la orfandad cultural en los años del proceso es inexacta. Refugiada en sí misma o exiliada, la literatura resistió. La tragedia fue contada. Tres novelas de Puig narran lo trágico sin banalizarlo, sin condescender al sentimentalismo, directamente, y *The Buenos Aires affair* puede leerse como una ávida, evidente anticipación.

Después de *Boquitas pintadas*, con un rigor admirable, el autor de *La traición de Rita Hayworth* evitó cualquier remedo de sus éxitos iniciales y trabajó como nadie la inmediatez, el presente. Bien dice George Steiner que la imposibilidad de la tragedia en los tiempos modernos podía pasar por el hecho —explícito en la dramaturgia decimonónica— de registrar un trastorno social o el síntoma de un malestar en la cultura como un conflicto de fuerzas. Contar la tragedia equivale a encontrar el punto en el que las fuerzas sociales se cruzan, cuando existe por lo menos alguien que puede dar a éstas una expresión individual. Puig lo encontró donde todos buscaban afanosamente sin resultado. Como si con un toque de rey Midas hubiera podido resignificar lo doméstico, desandar el camino que iba de Sófocles a Ibsen, se concentró en la teatralidad que subyace en la novela. Logra así, con una sorprendente ventriloquía, reproducir lo que se puede narrar de los destinos trágicos con un instrumento fallido: el dialecto básico, siempre más profuso de lo que corresponde, de la clase media. Un código que no alcanza, aun por exceso, resultó más adecuado que la suficiencia del narrador filosófico, adiestrado en una docena de disciplinas, fértil e ideológico.

Sin encarnizamiento, sin exageración y sin distancia, Puig cuenta esas tragedias asordinadas por la insignificancia. Curiosamente, la exactitud de sus matices se pierde cuando estos libros llegan, por pasión inexcusable, a su paraíso exacto: el cine. El lenguaje de Puig está sumergido en la profundidad diurna, en el reposo de noche americana que depara la pantalla, en la incapacidad de Ana (en *Pubis angelical)* de explicarle a su amiga de México cuáles son las diferencias entre la izquierda y Perón; en la facilidad, celosamente opuesta, con la que la misma Ana puede aclararle cuáles son las convenciones y los prejuicios clasistas del idioma de los argentinos. El film de Babenco inspirado en *El beso de la mujer araña* prolonga a sus anchas el malentendido latinoamericano para extranjeros de todas las edades: una «loca» se convierte así en travesti y un militante, en guerrillero.

En 1980, una nota de César Aira en la revista *Vigencia* pone en guardia acerca del estado de cosas de la narrativa argentina. Arbitraria, caprichosa, es sin embargo el único intento de la época por establecer un balance crítico sin apelar al repertorio habitual de eufemismos, arpegios y clisés que empobrecen esas mezclas de *guitarreada* y ajuste de cuentas. Con laconismo, Aira privilegia entre los narradores argentinos tres nombres: Saer, Puig y Osvaldo Lamborghini, y dice que, por lo demás, todo es cuestión de esperar. Su primera novela, *Ema la cautiva*, no tarda en aparecer.

Los cuentos de Enrique Fogwill son también de esa época y confirman, dentro de una vertiente más realista, que propósitos y poderes pueden ir de la mano cuando se ha encontrado el estilo. Fogwill inventa o construye una vía de acceso válida al fatigado relato en primera persona. Las voces



narrativas de Fogwill están ya en estado de gracia, el *connoisseur* y el aficionado a las letras, el sociólogo y la dama patricia alternan gravedad y ligereza en *Mis muertos Punk*. El recurso de la primera persona, cuestionado por Aira en la nota de *Vigencia* como la recurrencia ostensible de la narrativa argentina, es denunciado *in situ* en más de una ocasión. Subyacente, la tradición argentina aporta personajes secundarios y tramas intertextuales. Fogwill ganó con este libro un concurso, pero se negó a aceptar el premio, y la premiada resultó, en definitiva, la literatura. Fundó su propia editorial, «La tierra baldía», que difundió *Mis muertos Punk* y libros de Steinberg, Perlongher y Leónidas Lamborghini. También *Poemas*, de Osvaldo Lamborghini.

Ocho años tardaría Osvaldo Lamborghini en volver a ser publicado, ocho años en los que pasarían muchas cosas, entre otras su propia muerte. Cuando en 1988 Ediciones del Serbal de Barcelona editó *Novelas y cuentos* con prólogo de César Aira, la reacción de críticos y pares simuló indiferencia para ocultar mejor la mezquindad. Sin embargo, la influencia de Lamborghini cundió subrepticiamente, como algo que repta con horror y con calma. La extrema destreza del autor de *Sebregondi*, su facilidad para hacer frases, el manejo admirable de una lengua respirada, no admiten la imitación. Quien sabe esto mejor que nadie es César Aira. Aira, puede decirse, asimila a Lamborghini y lo deja caer, abstraído e inocente, capaz de urdir tramas continuas en «la llanura de los chistes». Aira adquiere velocidad y se entrena, pero descarta el juego sintáctico, las curvas ascendentes que son puro fraseo. Puede observar estas cosas el que confronte pasajes de *Las hijas de Hegel*, novela de Lamborghini, y «Cecil Taylor», el cuento de Aira. Ambos escriben la escena de la prostituta negra y la desarrollan cada uno a su manera.

Una de las *nouvelles* que el escritor de Pringles publicó en los últimos dos años, *El bautismo*, parece empezar exactamente donde termina *El fiord*, pero la acción ocurre cincuenta años antes. Hay en ésta —tan claramente que el efecto luminoso crea su propia oscuridad— una fábula. Impertinente, esa fábula se escinde en dos momentos (o movimientos). Entonces el efecto empieza a preceder a la causa, como si una inversión sin detalles pudiera suspender la acción para que sobreviviese —presente, simultánea— la singularidad del ejemplo, la particularidad del error, la analogía impropia. En *El llanto*, una línea de Alejandra Pizarnik («Háme ocurrido lo que más temía») subjetiviza la atmósfera para que despunte la cantilena doméstica del sujeto entrampado entre el sufrimiento de ser y el aburrimiento de existir («Tanto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia»), verso y versión lamborghinesca de *Sebregondi*.

Acaso sea prematuro hablar de una nueva tendencia narrativa a partir de *El pudor del pornógrafo*, pero la novela de Alan Pauls, publicada a mediados de la década del 80, tiene ya señas de identidad, características absolutamente propias. Es cierto que su incidencia fue nula, pero ya se ha visto que muchos libros significativos pasaron también inadvertidos. Pauls publicó luego *El coloquio*, otra *nouvelle*. La discusión acerca de la calidad de sus libros quedó obliterada por una falaz investigación de su lugar de procedencia (sobre esto, un editorial de la revista *Literal*, «No todo es historia», resultaría hoy puntual y exacto). *Babel*, la revista en la que el autor muy esporádicamente publicaba, fue tomada como objeto de calumnia a veces aun por sus propios benefactores. Cosas Cervantes, Sancho... Lo cierto es que, en cada uno de esos libros, Pauls libra su batalla privada contra las influencias y sale victorioso. En la primera, el modelo epistolar sirve para dejar flotando una teoría del amor y las correspondencias, indigna seguro de Stendhal, pero muy apta para estremecer la angulada prisión narrativa de los argentinos. En la última, por medio de un aparente concierto de voces, consigue tensar una trama discursiva de una coherencia nunca antes lograda ni ensayada. El librito crítico de Pauls sobre *La traición de Rita Hayworth* sigue siendo esencial para leer a Puig.

Arnulfo, la primera novela de Daniel Guebel, afeada por chistes obvios y alardes petardistas, revela un universo muy distinto. Tiene el encanto de haber sido gestada en plena amnesia argentina por un escritor que ya sabe que lo es mucho antes de que alguien pudiera garantizarle que sus libros eran libros. El salto cuántico respecto de ese debut es *La perla del emperador*, una de las texturas más ricas del arte de narrar que conozca la literatura de la década del ochenta. Guebel trabaja los argumentos con maestría pero con una consigna básica de incertidumbre y perplejidad, se asoma al fondo de un mar nunca antes observado. Los diversos relatos de *La perla...* disuaden desenlaces, no lectores, en una especie de espiral expansiva acorde con el propósito de «escribirlo todo» que el autor ha manifestado en más de una ocasión. Dos libros posteriores, *Los elementales* y *El ser querido* vuelven su obra escandalosa y previa. Escandalosa porque la busca de Guebel dentro de la literatura argentina anterior produce los encuentros más recónditos, los más raros sínodos: previa, porque señala ya sin atenuantes el futuro inescrutable pero preciso de un gran narrador.

Historia argentina, de Rodrigo Fresán, marca también un punto alto de la nueva narrativa. Un poco más joven que Guebel y que Pauls, Fresán maneja a la perfección toda una gama de registros emparentados con múltiples tendencias. Sus modelos son norteamericanos: Salinger, Cheever, Irving. «La formación científica», relato magistral dentro de *Historia argenti-*


TEL
LOS AN
HOTEL
ESPA
HOTEL
MUNDIAL
CABALLITO

na, es, junto con «Memorándum a Almazán», de Juan Forn, uno de los tratamientos más sutiles de la voz que narra.

Después de un primer libro demasiado lleno de deudas, Forn lleva a cabo en *Nadar de noche* un proyecto riguroso y feliz. El cuento que da título al libro sorprende por su veracidad incómoda y por el peso exacto de la metáfora que la legitima. *El agua electrizada*, primera novela de C.E. Feiling, explora el género policial con una casi cansada curiosidad que sirve de pretexto para que muchos saberes crucen su novela y desplieguen una sugestión muy convincente. Revisión de los años pasados y pasión estilística, cultura y fracaso van colocando los números para que la línea posterior nos muestre el retrato de un personaje inolvidable.

La propensión al catálogo debería ser evitada, pero ¿cómo hacerlo cuando la inocencia de la palabra panorama impone su vocación geográfica? Muchos nombres están construyendo la literatura de los años que vienen. Matilde Sánchez, Sergio Chejfec y Sergio Bizzio han publicado ya novelas de primera magnitud: *La ingratitud, Lenta biografía, Moral, El aire, El divino convertible, Infierno albino.* María Martoccia, Graciela Montaldo, Claudia Gilman, inéditas aún, esperan. No la consagración lenta, tan parecida al olvido, que la literatura argentina ni siquiera finge consentir: el momento en que la palabra escrita solicite de alguien desconocido ese fervor parcial, veraz, que confunde a lectores y escritores en la misma aventura.

Luis Chitarroni

El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)

Con la declinación y clausura de la dictadura, hacia 1983, comenzó a configurarse en Buenos Aires una estética teatral diferente, con rasgos singulares. Dos hechos fundamentales condicionaron su afianzamiento: el ciclo de Teatro Abierto, especialmente 1981-1983; la normalización del país a partir de su reincorporación a las estructuras democráticas. Teatro Abierto trajo consigo un vivificante impulso de liberación creadora y la democracia dio el sustento indispensable para la libre expresión de los artistas y del público. Los años inmediatamente anteriores a 1983 resultaban hostiles para los nuevos teatristas. Cuenta Vivi Tellas que, en sus comienzos, colaborando con Los Redonditos de Ricota o Charly García en recitales de rock, vivió experiencias desagradables: «La gente nos tiró con cuanto tenía en la mano. Creo que era en esa época (1981, Teatro Coliseo) algo medio incomprensible lo que hacíamos, no había ningún grupo de mujeres en el rock en nuestro país, tampoco grupos de humor compuestos por mujeres, por otra parte estábamos en pleno "Proceso" y eso ya era "subversivo", la gente no sabía codificarlo» (Revista *Pata de ganso*, n.° 10).

Ya Teatro Abierto 82 dio cabida, por concurso, a un conjunto de proyectos de experimentación (entre los que figuró, por ejemplo, *El barco*, de Silvia Vladimirski) pero hacia 1984 el nuevo teatro (provisoria y vagamente reconocido como «teatro joven» o *underground* o también «off Corrientes») se manifiesta como un fenómeno diverso. Se trata de un *frente de actores y directores*, no de un conjunto de dramaturgos. Entre ellos, sin que la lista sea completa, figuran Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, el Grupo Danza/Teatro, el Grupo Teatral Dorrego, Los Melli, Grupo de Teatro al Aire Libre de Catalinas Sur, Vivi Tellas y los Festivales de Teatro Malo, Agrupasión (sic) Humorística «La Tristeza», La Organización Negra, Batato Barea, Miguel Ferández Alonso, Alejandro Urdapilleta, Fer-

nando Cavarozzi (el payaso «Chacovachi»), Pompeyo Audivert, Raquel Sokolowicz, Beby Pereyra Gez, Claudio Hochman, Javier Margulis y «Los irresistible» (sic), Julien Howard, Grupo Teatro de la Libertad, Diablomundo, Periférico de Objetos, Grupo Sistema Límbico, André Carreira y la «Escena subterránea», Guillermo Angelelli, La Pista 4, entre otros.

La posición de estos grupos y artistas dentro del ambiente teatral comenzó siendo marginal y su circulación se limitó inicialmente a una cadena de salas específicas: Cemento, Centro Parakultural, Medio Mundo Varieté, El parque, Babilonia, Foro Gandhi, Centro Cultural Ricardo Rojas. Este último, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, brindó un apoyo limitado: ofreció salas de actuación en no muy buen estado, parte del equipo de sonido e iluminación pero no otorgó subsidios ni sueldos (a excepción del Grupo Danza-Teatro) y las puestas debieron ser «a la gorra».

Paralelamente a la expresión de teatro de sala o de «cámara», se desarrolló una rica vertiente de *teatro callejero* que invadió todos los espacios públicos abiertos: calles, plazas, medios de transporte. Al respecto ha señalado Enrique Dacal en un trabajo sobre el «Movimiento grupal de los ochenta» la variedad de fenómenos nucleados por la expresión callejera:

> Las 800 representaciones, entre 1984 y 1987, del *Juan Moreira* callejero por el Teatro de la Libertad; los casi tres años ininterrumpidos de *Boca-River* por el Grupo Teatral Dorrego; la *Escuela de payasos*, representada hasta el cansancio por el Clú del Claun; los 40.000 espectadores anuales, documentados para *El fuego* y el resto de su repertorio, por el Grupo Diablomundo; los años invertidos en exitoso césped por La Banda de La Risa para arribar al merecido reconocimiento por *Los Faustos: El sueño de una noche de verano* y el magnífico recorrido posterior de Libertablas, etcétera.

A casi diez años de iniciado el movimiento, la situación de los artistas y los espectáculos del nuevo teatro ha cambiado. La transformación se advierte en muchos aspectos.

En primer lugar, se han disipado en gran parte los prejuicios de muchos artistas, críticos e investigadores teatrales que subestimaban el movimiento. Hoy se tiene en cuenta a los creadores del *under* para premios, notas periodísticas, y esto habla de su reacomodación dentro del campo teatral porteño.

En segundo lugar, se produjo un fenómeno de decantación, de selección, y algunos grupos han sido desplazados por otros. Mientras las Gambas al Ajillo y Los Vergara, por ejemplo, luego de pasar por una experiencia de teatro comercial, han perdido su anterior convocatoria, otros artistas han consolidado su producción, se encuentran en marcado crecimiento y han cobrado prestigio (con algo de mítico) dentro del movimiento: Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, Batato Barea (inesperadamente fallecido, acaso la figura más popular), Los Melli, La Organización Negra, Los Macocos, Javier Margulis.



En tercer lugar, es llamativa la casi total desaparición del teatro callejero en Buenos Aires. La eufórica invasión de las calles realizada por la Agrupasión (sic) Humorística la Tristeza, Grupo de Teatro Libre, La Banda de la Risa, Grupo Teatral Dorrego, Teatro de la Libertad, etc., se ha disgregado y en algunos casos los grupos se han disuelto. Sólo quedan dispersas muestras de un ya viejo esplendor. La mayoría de sus actores se han ubicado en espectáculos de sala. En forma más aislada, persisten Chacovachi, la Escena Subterránea dirigida por André Carreira, la Agrupación Humorística Lanza Zancos, Los Delfines del Asfalto, La Runfla, los grupos Centro Murga Yo lo vi y Los Quitapenas (del Centro Cultural Ricardo Rojas).

En cuarto lugar, se ha producido un cambio en la manera de encarar el propio trabajo por parte de los artistas del movimiento. Están advirtiendo su importancia en el nuevo teatro porteño y consideran sus espectáculos desde una nueva valorización. Vivi Tellas ya no reivindica un «Teatro Malo»; el Grupo del Teatrito lleva adelante una puesta «seria» del *Otello* de Shakespeare dentro del registro trágico (como una manera de demostrar que el «teatro joven» no sólo sirve para «hacer reír»); se hacen reuniones para reflexionar sobre el movimiento, muchos artistas están escribiendo sobre él; los Macocos se animan a «ajusticiar» en escena a la crítica periodística. Bajo el evidente título de *Todo menos natural* se realizó en el ICI un «Encuentro y Reflexión Teatral» en abril de 1991 y se discutió sobre tres problemas: «¿Por qué el teatro se repite?», «El amor en el teatro» y «Cómo representar la verdad». Participaron, entre muchos, Ricardo Holcer, Batato Barea, Urdapilleta, Damián Dreizik, Hernán Gené, María José Gabin, etc. Los creadores del *under* son conscientes de su peso hoy y tratan de brindar una imagen menos informal, más organizada de su trabajo. Se deja menos margen a la intuición y el desparpajo, antes indispensable.

En quinto lugar, se ha producido una intensificación notable de la «calidad» de los espectáculos en base a que ya se puede discernir el verdadero trabajo de búsqueda, a diferencia de lo ocasional o improvisado. El movimiento tiene sus propios puntos de referencia, valora sus trayectorias, distingue claramente los artistas valiosos de los «falsos». La calidad se manifiesta no en su acercamiento a otras formas de teatro (como la oficial o la del teatro de los sesenta) sino en la complejización y riqueza de los procedimientos de los nuevos espectáculos.

¿Se puede definir el nuevo teatro, es decir, se puede caracterizar en qué consiste, cuáles son sus rasgos? Se trata de buscar los instrumentos de definición que aporten un margen más amplio de precisión y nitidez.

1. No se puede definir por su circulación, es decir, por la existencia de un conjunto de lugares específicos a los que limita su presentación porque si bien hay espacios prioritariamente dedicados al *under* (el Centro Cultu-

ral Ricardo Rojas, el Parakultural, Cemento, El Parque, etc.), en otros se ofrecen repertorios muy heterogéneos (Babilonia, El Vitral) y porque los grupos llevan sus piezas a cualquier teatro (Municipal General San Martín, Piccolo, Empire, Alfil, etc.) sin que esto parezca preocuparlos demasiado (decimos «demasiado» porque algo sí los preocupa como el traslado los afecta en cuanto a la composición del público, la forma de producción, como han señalado Macocos con respecto al Alfil, el Equipo La Serie con respecto al San Martín o Las Gambas en relación al Empire).

2. Tampoco se puede definir en sí mismo por los agentes, es decir, por un grupo determinado, excluyente y personalizado de individuos con nombre y apellido, ya que no todo lo que hacen los teatristas hoy identificados con el *under* tiene necesariamente que ver con el nuevo teatro. Un ejemplo nos parece claro: Javier Margulis. Si se lee atentamente la cartelera porteña, hoy, se encuentra el nombre de Margulis en varios espectáculos muy diferentes: director de la *Herótica,* escenógrafo y vestuarista en *Crema rusa,* guionista de *Vivir en vos,* director de *Cuentos por teléfono S.A.,* formas diferentes respecto de *El ritual de los comediantes* y *El instante de oro.* Otro ejemplo, Ricardo Bartís: dirigir *Postales argentinas* o *Hamlet (la guerra de los teatros)* no lo impide participar en la película *El viaje.* Evidentemente, no todo lo que hacen estos artistas pertenece al nuevo teatro ni lo llevan consigo, como parte de su cuerpo o como su sombrero predilecto, donde vayan.

3. Tampoco se puede definir por el público. En la *Herótica,* por ejemplo, varía según se trate del primero o del segundo turno. El público de Macocos y Los Melli es otro (mucho más «adolescente» o «joven»), el de Ricardo Bartís es otro. Entonces, se trata de un público heterogéneo y la definición de una franja prioritaria (entre dieciocho y treinta años) resulta vaga y vale solamente con cierta seguridad para un circuito (El Parque, El Rojas, El Parakultural) pero cuando en 1989 las Gambas van al Empire convocan espectadores más vinculados a la frecuentación del teatro comercial.

4. Tampoco se puede definir, salvo parcialmente, por posiciones dentro del campo intelectual, ya que en el ámbito teatral hay diferentes y coexistentes estructuras de campo, paralelas, a veces superpuestas y en muchos casos irreconciliables. Roberto Cossa está en en centro de un campo intelectual (sin duda, el más fuerte y organizado) pero Los Macocos están en el centro de otro, con sus propias reglas de legitimación, su «escalafón» y su historia. Sintomatiza esto una afirmación de Macocos, quienes satirizan estos desplazamientos y vínculos: «Para el oficial somos el under, para el under somos el off y para el off somos espirales...»

5. Se puede intentar una definición estética del nuevo teatro, es decir, la comprensión de una *poética,* un conjunto de formas y procedimientos



teatrales que, por combinación y selección, persigue un efecto determinado y porta una ideología en su práctica. El nuevo teatro puede definirse como una poética que incluye diferentes posibilidades discursivas, no una cristalización estricta y rígida sino un modelo en variación (Roman Jakobson).

Tratemos de definir los rasgos principales de esta poética: A) es un teatro de teatristas, es decir, de creadores que no necesariamente se encuadran en roles de autoridad específicos y fijos (director, autor, actor, etc.), que favorecen el trabajo grupal o en equipos (con acierto, Enrique Dacal ha definido el nuevo teatro como el «Movimiento grupal de los ochenta»), lo que implica una diferente forma de producción en la cual, por ejemplo, el texto dramático se escribe desde y con la función del actor. B) Es un teatro que se apropia de nuevos modelos y nuevas técnicas actorales, que proponen posibilidades diferentes al lenguaje escénico. Estas técnicas generalmente se manejan en forma de cruce, integración o acción combinada, buscando lugares de «periferia», de frontera y encuentro entre los lenguajes (así el nombre de El Periférico de Objetos, entre el teatro de actores y el de títeres). Entre los nuevos modelos extranjeros figuran, principalmente, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Pina Bausch, Jacques Lecoq, la Fura dels Baus y otros grupos catalanes, pero es necesario hacer la salvedad de que entre los nuevos teatristas existe la idea de que «lo nuevo ha muerto» es decir que no se trata de, como sostuvo Rimbaud («Il faut être absolument moderne»), descubrir lo nuevo como fundamento de valor, sino de perseguir la *alteridad*, lo *otro*. No lo otro como lo distinto a uno mismo (categoría utilizada por Tzvetan Todorov para su libro sobre la conquista) sino lo otro como la propia expresión.

Esta idea de otredad es lo suficientemente vaga como para marcar los dominios borrosos de esta búsqueda hecha a tientas, nunca desde una lucidez sistemática. Una poética se explica por razones históricas y *lo otro* no vale como categoría abstracta en la historia del teatro universal sino que se trata de precisar qué sienten estos creadores argentinos, después de la dictadura y la guerra, después de décadas de hacer teatro de la misma manera, por lo otro. Esta otredad es un sentimiento, una implícita visión del teatro y de la realidad, nunca una intelectualización lógica.

A la par que la apropiación de nuevos modelos extranjeros se verifica una revalorización de las técnicas vernáculas del cómico criollo popular, desde los Podestá y el circo criollo a Niní Marshall, Alberto Olmedo y Pepe Biondi. De este encuentro surge un rasgo predominante en el nuevo teatro: su diversidad. Este teatro de mezcla, de técnicas fusionadas, trabaja formas variadas: teatro de imagen, *varietés*, *clown*, *performance*, danza-teatro, títeres, repertorio clásico adaptado, preexpresividad, circo criollo, etc.

Un aspecto común puede discernirse tanto en los espectáculos como en los artistas del movimiento. Aspiran a una escena de *fusión de códigos*, de mezcla de convenciones provenientes de distintas disciplinas artísticas. Como ha señalado Guillermo Saavedra («Teatro joven, revocar ruinas»), en los nuevos espectáculos «lo teatral sucede escapándose de sí mismo, o aparece fragmentado, o camuflado, con gran cantidad de elementos provenientes del *clip*, el *comic*, la estética de los recitales, el *café concert* y otras hibridizaciones». *Macocos, mujeres y rock* entrelazaba en su lineal historia los *video-games*, una marioneta (Molly), la música de rock tocada por los actores-músicos. *La reina: secretos del corazón*, dirigida por María José Goldín, requería en sus actores una doble formación: en danza y en *clown*.

El hecho de que el teatro joven sea un movimiento de actores y directores determina una centralización en la tarea artística de la *formación del actor* de este nuevo teatro. Dicha formación se logra mediante una mezcla de técnicas y aprendizajes: *clown*, danza contemporánea, acrobacia, música, entre otras la novedosa *contact-improvisation* (ejercitación que cuenta en la Argentina con escasos maestros, entre ellos Alma Falkenbert y Daniel Trener y que persigue una «improvisación por contacto», conseguir una conexión físico-perceptivo-espiritual con una o más personas a través del cuerpo y bailar según las propuestas dialógicas de ese encuentro).

Todas estas técnicas están destinadas a poner al actor en un estado óptimo de expresión y receptividad para la *improvisación* y la *creación colectiva*, guiada por un director.

C) A la gran variedad genérica del nuevo teatro de Buenos Aires corresponde, lógicamente, una diversidad ideológica, pero que tiene su origen en algunas líneas de pensamiento centrales. Por un lado, la implícita necesidad de identificar, en la formación de los teatristas, vida y teatro, exigencia grotowskiana que la mayoría de los grupos respeta, imbuidos de una mística no sistematizada, muy diferente a la del histórico Teatro Independiente. En otra ocasión, la definimos como una «estética vital»: ser artista, hacer teatro, es una forma alternativa de vivir mejor, de educarse para una existencia más gozosa y rica, más lúcida e inteligente.

Por otra parte, pero nunca en forma directa o panfletaria, el nuevo teatro encierra una clara voluntad de denuncia, de impugnación y crítica social y política. Raquel Sokolowicz, maestra argentina de *clown*, ha reflexionada: «El *clown* no carece de ideología, para nada, el *clown* puede ser ingenuo, pero jamás carente de ideología. Desde la ingenuidad se puede denunciar, si no mirad a Chaplin y a Keaton. La cosa se puede sintetizar así: denunciar sin dejar de divertir y divertir sin dejar de denunciar. El *clown* que arriba del escenario no expresa una idea clara no puede tenerla tampoco de la vida».



La denuncia recorre los más diferentes aspectos: la violencia y los componentes siniestros de nuestra vida cotidiana y nuestra no muy positiva sociabilidad; las actitudes políticas de la clase gobernante; la pobreza de las propuestas estéticas del teatro anterior. Nunca la semiosis de este pensamiento es explícita. El nuevo teatro amolda su expresión ideológica a la singularidad de sus formas estéticas: el sentido llega más como *significancia* que como significado directo (Barthes). Está implícito en las formas que el espectador decodifica *a posteriori*, tiempo y lucidez mediantes. Al respecto, Ricardo Bartís nos ha explicado en una entrevista:

> En *Hamlet* interpolé algunas palabras clave que suenan como golpes en la oscuridad. El Muerto, padre de Hamlet, es Perón, y Claudio, por supuesto, es Menem, pero sólo por una sugerencia momentánea. Vivimos un momento de traición al voto popular y de traición a la esperanza, incluso más allá del momento político inmediato. Traición es haber perdido la posibilidad de cambiar y haber aceptado esta realidad actual donde no hay alternativas superadoras ni vitales. *Hamlet* tiene un sentido político, pero no intenté en ningún momento hacer un material político directo, no me gusta el teatro político lineal, mensajista. Creo que un logro de la obra es que no hay posibilidades fáciles de identificación. El Muerto es Perón porque el imaginario del espectador está en este país: las referencias a las madres o padres muertos, necesariamente, resuenan con las imágenes míticas de nuestra cultura. Creo que el teatro ha entendido en estos últimos años que tiene que volver a su sentido multiplicador, a no cerrar el circuito de imaginación del espectador, a dejar un espacio asociativo para que el espectador trabaje, como en los sueños.

La búsqueda de otra estética teatral está determinada no por una actitud nihilista sino en virtud de formas de participación más excitantes, que conmocionen y devuelvan al teatro una vitalidad perdida. No se trata de exigir esfuerzos intelectuales ni de incorporar al espectador a la esfera de lo representado sino de divertirlo, apelar a sus emociones menos convencionales, despertar en él saberes y memorias elementales, arquetípicos. Pero, sobre todo, se trata de no aburrir, de entusiasmar, de atraer y movilizar las emociones más enraizadas con la percepción de este tiempo. No aburrir significa no bloquear las energías del deseo ni de la práctica, salir de situaciones de parálisis, de defensa o de rechazo (Fredric Jameson). El nuevo teatro está pendiente de la respuesta inmediata del público, respuesta que debe ser contundente, sin márgenes para el conformismo. Lo otro puede pensarse como un sentimiento amplio, borroso, por contraste a lo vigente y conocido durante los setenta y comienzos de los ochenta, donde se mezclan a la vez las categorías teatrales con la percepción y experiencia de lo cotidiano: la asfixia de la dictadura, sus límites morales y sexuales, su *statu quo*, el teatro oficial a la manera de Kive Staiff, el Conservatorio y los modelos tradicionales desde las cátedras, la censura, la utopía de una sociedad ordenada por el control de todas sus actividades, infinitas cuestiones más. Como encarnación de la apuesta ideológica del nuevo tea-

tro surge una *nueva mitología,* que pone en la superficie lo siniestro y negativo de nuestra sociabilidad y da vida a otras formas de libertad ocultas o subyugadas: la «yegua», el monstruo, el padre asesinado, el ahorcamiento colectivo, el prehombre, el andrógino, la inmortal madre perversa y castradora, el «hombre-pájaro», los desenterramientos.

El nuevo teatro supera el registro de lo costumbrista y lo circunstancial y da cabida a imágenes y símbolos de resonancia cultural poderosa.

La cartelera de 1991 y 1992 permite ejemplificar claramente la diversidad genérica del nuevo teatro porteño. El *teatro de imagen* tuvo, durante este período, algunas puestas valiosas. Se destacó como un hito en la historia del movimiento la presentación del nuevo espectáculo de Javier Margulis, *El instante de oro,* nuevamente con el Grupo Los Irresistible (sic). Se trata de una «continuación» o «segunda parte» de *El ritual de los comediantes,* esta vez no en el pequeño teatro marginal de Chacarita sino en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal San Martín. *El instante de oro* mantiene muchos de los procedimientos de aquel primer espectáculo: el escenario abstracto, la desrealización del movimiento (cercano a la danza), los paneles negros, el vestuario que evoca la ropa de trabajo de los comediantes y la ropa de calle de los años cuarenta. Pero hay también un conjunto de rasgos nuevos, que dan mayor complejidad a *El instante de oro:* la incorporación de una actriz más, Paula Ubaldini, que desarrolla varios personajes, los cambios en el movimiento, la incorporación de la palabra (ausente en *El ritual*), un relator en *off* que explicita el sentido y la estética del espectáculo a partir de la frase «No habrá más única realidad que la del instante. Dorada intuición de la existencia». A esto se agregan, como elementos novedosos en el arte de Margulis, los desnudos y un corte en medio de la representación (dentro de la representación) en el que los actores comentan al público sus papeles.

El teatro de imagen de Margulis hace una apuesta desafiante al espectador común: por un lado le propone un texto casi sin historia, con un relato casi inexistente (escenas de la vida de comediantes) que no plantea una idea de pasado ni de futuro, sino un presente constante, cuyo modelo ideológico tal vez provenga de *La vida breve* de Onetti: la vida como una sucesión de momentos presentes. El *instante* es también una forma de definir la vivencia del teatro de imagen: el espectador experimenta sucesivas emociones puntuales, instantáneas, como respuesta al estímulo de cada imagen. El teatro de Margulis propone también una desafiante economía escénica: lleva al extremo la mutabilidad de los objetos, por ejemplo, un pequeño plato de metal será espejo, aura de santos, señal de un banquete, utensilio de limosna, caracol donde resuena el mar.



En una línea diferente se encuentra la Banda de Teatro Los Macocos, uno de los grupos más conocidos y aplaudidos del «teatro joven». Lo integran Daniel Casablanca, Javier Rama, Martín Salazar, Gabriel Wolf y Marcelo Xicarts. La historia del grupo tiene ya siete años, siendo su primera presentación *¡Macocos!*, en 1985, a la cual siguieron *Macocos Chou* y *Macocos, mujeres y rock*. En 1991 estrenaron *Macocos, adiós y buena suerte*, el espectáculo con mayor grado de complejidad y elaboración de los que han realizado hasta el momento.

La forma de trabajo de Macocos es diferente de la de Margulis. Trabajan con la escritura previa de un guión, a partir de un tema prefijado. Si en *Macocos, mujeres y rock* el tópico estructurador de los diferentes cuadros fue la búsqueda de la «mujer ideal» (Molly), la temática de *Macocos, adiós y buena suerte* se originó de una cuestión contextual, histórica: se habla de «el fin», de la «percepción de la muerte» en la vida argentina y en el mundo, área que vincula el espectáculo al concepto de *posmodernidad* (la muerte de la historia, de las ideologías, etc.). Los Macocos se distribuyen la escritura de los diferentes números, algunos redactados en forma individual o colectiva. No hay un director, se autocoordinan. Traen los materiales por escrito, los leen y discuten, de esas charlas surgen sucesivas correcciones. Denominan esta técnica de escritura *brainstorming* (torbellino de ideas) al que luego suman, sobre la puesta del guión un *storming corporal*, esto es, los agregados provenientes de la improvisación actoral. Esto hace que a la vez todos opinen pero se mantenga una cierta pertenencia original de cada número. Por ejemplo, «Brindis» fue escrito por Gabriel Wolf, así como las letras de las canciones y el «pulido literario» en general de todo el guión. De esta manera, *Macocos, adiós y buena suerte* plantea una naturaleza de guión previo y un fuerte componente de improvisación actoral. La paradójica elaboración del guión les hace afirmar, a la vez: «Entre todos modificamos todo. Cada cual es dueño de sus textos». Al guión original se suman además las modificaciones de los recursos técnicos a partir de la convocatoria de un conjunto de colaboradores (vestuarista, sonidista, autor de efectos especiales). Así, el trabajo «artesanal» de puesta es desplazado al equipo que los rodea. Durante la permanencia del espectáculo en cartel realizan reuniones semanales para evaluar la puesta y considerar eventuales cambios o variaciones.

La estética de Macocos se relaciona con la mezcla de la *performance:* integran elementos de varios géneros. Sobre una estructura básica de revista porteña (sucesión de cuadros cómicos y musicales) se incorpora el vídeo, la banda de rock (tocada por los mismos Macocos en escena, a la manera de un recital), la intervención del público en el escenario, el comentario de noticias del día y el «morcilleo» a la manera de los cómicos criollos.

El efecto del espectáculo depende en gran parte de la formación de los actores, especialmente en cuanto a los procedimientos cómicos. Todos ellos manejan las nuevas técnicas (estudiaron *clown* con Raquel Sokolowicz y reconocen como maestros a Julian Howard y Roberto Saiz, de El Parque). De los cómicos nacionales, rescatan como modelo a Pepe Biondi. Sin embargo, todo el espectáculo es cómico: contiene algunos números o cuadros no humorísticos, sentimentales o «serios» (como el del bolero o el «Brindis»). Si bien éstos desentonan con el contexto total de la puesta, son muy bien recibidos por el público. Es interesante señalar que, tanto el monólogo «Brindis» a manera de fragmento, como el guión completo, están comenzando a circular merced a su publicación.

La violencia de la muerte en escena se consigue con efectos especiales utilizados por primera vez por Macocos. Se los emplea para el «ajusticiamiento» de Osvaldo Mazas (personaje que representa a la crítica periodística, es una obvia mezcla de Osvaldo Quiroga y Luis Mazas, críticos teatrales de *La Nación* y *Clarín*, respectivamente) y para el cuadro del ahorcamiento colectivo.

El registro paródico no recorre todo el texto, sólo algunos cuadros de *Macocos, adiós y buena suerte*, especialmente los del «Show de la Muerte» y la historia de la Tierra con el final apocalíptico: se están parodiando los nuevos modos televisivos y la imaginería del discurso posmoderno. Una señal de la enorme popularidad alcanzada por Macocos en el público del teatro nuevo está en la aparición de la banda musical de *Macocos, adiós y buena suerte* como cassette con las canciones *Blues de Santos Lugares* (Inicio), *Jinetes* (Vénguense), *Un Bolero* (En mi Búnker), *Apocalypso* (Audiovisual), *Rock del fin* (El fin del adiós) y *Velas-Waltz* (Epílogo instrumental). Como puede verse en el guión el tratamiento de la visión posmoderna incluye la parodia pero también una clara identificación ideológica. En la solapa exterior del cassette se lee: «A todo ese público sin criterio que aún persiste. A todos los miserables que, por suerte, no podrán parar lo que se viene».

Resulta otro espectáculo dentro del espectáculo el público de *Macocos*. Integrado en un 80 por 100 por jóvenes entre quince y veinte años (según una estadística del Centro Cultural «Ricardo Rojas»), es un público participativo e inquieto como el de los recitales de rock, acompaña la puesta con gritos, comentarios, insultos y otro tipo de informalidades que no se ven ni en el Teatro de la Campana ni en el Teatro San Martín. Es un público masivo que concurre a medianoche al Rojas, y opta por quedarse de pie durante las dos horas y media de *Macocos, adiós y buena suerte*, que tiene poco del espectador común, el *voyeur* inmóvil en su butaca.



A siete años ya del comienzo de *Macocos*, más allá del chiste que ellos mismos hacen respecto de su inserción en el medio teatral, se trata de un fenómeno que no puede ignorarse de ninguna manera (tanto por su estética como por su público) en la historia del nuevo teatro porteño.

Dentro de esta tendencia cabe agregar, por ejemplo, el ciclo de *performance, Babilonia Circo Mágico*, en el que semanalmente un director distinto presentó una experiencia (entre otras, la de Walter Rosenwitz y Alejandro Tantanian, *Abasto teatro del horror*). Este ciclo fue el germen del espectáculo múltiple *Fragmentos de una Herótica*, «Primera Feria del Erotismo en la Cultura», el cual también se llevó a cabo, dirigido por Javier Margulis, en Babilonia, y que atrajo a esa sala un público numeroso y desinhibido.

En la línea del *clown*, que tuvo su mayor auge durante los ochenta, se comentó especialmente la puesta de La Banda de la Risa (Claudio Da Passano, Claudio Gallardou, Diana Lamas y Rony Lestingi) del *Martín Fierro*. Si, en sus comienzos, el interés por el *clown* tuvo que ver con la llegada a la Argentina de la escuela de Jacques Lecoq (de Francia) a través de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, hoy está en más estrecha relación con la cultura del *circo criollo* que se remonta al siglo XIX, en nuestro país, y entre cuyos cultores principales se encuentra la mítica familia de los Podestá, los creadores de la versión circense de *Juan Moreira*. Así funciona hoy en el Galpón del Sur una *Escuela de Circo* donde se aprenden las principales técnicas y se revisa la historia del circo criollo en el Río de la Plata. Claudio Gallardou, uno de los organizadores de la Escuela, reconoce una línea de actuación circense que va de Pepe Podestá hasta Alberto Olmedo y que para los creadores jóvenes implica recuperar una zona de la cultura popular argentina. Como puede verse, los estímulos estéticos del nuevo teatro no son exclusivamente extranjeros (Kantor, la Fura del Baus, Eugenio Barba, Pina Bausch, Lecoq, etc.) sino también de la tradición teatral rioplatense.

El «teatro under» desarrolló con particular intensidad durante 1991 otra línea: la de la adaptación de textos clásicos a partir de nuevas y más libres técnicas escénicas. Un autor fue el centro de muchas experiencias: William Shakespeare. Julian Howard ensayó una adaptación de *Sueño de una noche de verano;* Claudio Nadie propuso una versión muy libre de *La Tempestad;* el Grupo del Teatrito puso *Otello* en el Cervantes; Mónica Viñao compuso un extraño *Hamlet* al que integró textos de Heiner Müller, Ungaretti y García Lorca. Pero la más importante de estas adaptaciones de Shakespeare fue *Hamlet (o la Guerra de los Teatros)* con dirección de Ricardo Bartís (el creador de *Postales argentinas*) y la actuación de dos grandes del nuevo teatro: Pompeyo Audivert como Hamlet y Alejandro Urdapilleta como Polonio.

Bartís siguió muy de cerca el texto original de *Hamlet.* Los cambios que introdujo no alteraron la «verdad» del texto shakespeariano. Suprimió algunas figuras «laterales» (Horacio, Rosencrantz, Guildenstern, Osric, el príncipe Fortimbrás), reduciendo así considerablemente la obra. Incluyó algunas escenas breves nuevas, como la inicial de la muerte del Rey Hamlet en el jardín. Realizó leves modificaciones en la traducción literal («Hay algo *torcido* en Dinamarca») y mezcló al texto de Shakespeare algunas breves frases nuevas capaces de dar un giro inédito a la versión. Bartís hizo que Hamlet, al referirse a Claudio, su tío usurpador, le dijera al fantasma de su padre: «Claudio se interpuso entre el voto popular y mi esperanza». Se desencadena de esta forma un sistema obvio de analogías donde el asesinado Rey Hamlet es Perón, Claudio es Menem y Hamlet, el pueblo peronista según la lectura política de Bartís.

Más allá de estos cambios, Bartís respetó la historia central que quedó intacta. La matanza final de todos los personajes hace que Hamlet coincida con *Postales argentinas:* el escenario cubierto de cadáveres se corresponde con la imagen de la negra Buenos Aires del siglo XXI, deshabitada y muerta.

Pero Bartís cambió profundamente los signos de escena. No funcionan en su puesta las reglas del teatro isabelino. La puesta no corresponde a una tragedia: vemos transcurrir la terrible historia de Hamlet pero no sufrimos, no sentimos compasión ni miedo, no hay en nosotros catarsis trágica. Al contrario: reímos, gozamos estéticamente del espectáculo sin conmociones interiores, atendemos más al excelente desempeño de los actores que las terribles palabras que dicen. No leemos el mensaje directamente sino las *formas teatrales* con que nos llega. Comentamos a la salida no la historia triste de Hamlet sino los procedimientos y la pericia con que Bartís la ha vuelto a contar. De alguna manera esto está dicho en el subtítulo de la versión: *La Guerra de los Teatros,* esto es, la «guerra de las formas teatrales», la «guerra de los estilos», el enfrentamiento, el *cruce* y la *mezcla* (rasgo posmoderno) en tensión de diferentes registros estéticos. La poética del *Hamlet* de Bartís es compleja: está hecha con combinaciones de diversas poéticas y usos teatrales. Bartís integró lo trágico a lo cómico, el respeto y la trasgresión, el «realismo» y la simbolización (las manzanas, los zapatos), el conflicto interior y el efecto clownesco. Esta «guerra», esta tensión de registros opuestos parece un *collage* pero también acerca esta versión a la estética de lo grotesco: las escenas más dolorosas nos hacen reír, como la de la muerte de Ofelia (único ser inocente, verdadera víctima de la intriga generada por los bandos de Hamlet y Claudio). La lectura del texto shakespeariano nunca nos sugeriría la posibilidad de la risa en momento tan conmocionante.



El recurso principal de que se valió Bartís para conseguir este efecto «bélico» consistió en incorporar el texto shakespeariano (la letra) a un contexto escénico diferente, a nuevas situaciones creadas a través de las acciones y la gestualidad, complementarias o contrastantes con la palabra shakespeariana.

Bartís corporizó el fantasma del Rey Hamlet con la presencia constante de su cadáver en la escena. Esta compañía inédita sigue a Hamlet durante todo su desempeño, durante los monólogos o mientras se representa «La ratonera». Mientras va diciendo el texto original, Hamlet acomoda el cuerpo de su padre, lo suma a la acción, abre sus ojos cuando desea que mire y los cierra cuando no. Lo que al comienzo parece ser la amenaza de algo redundante (el cuerpo siempre allí), gracias a la maestría de Toti Ciliberto y a su integración a la historia (el cadáver es también movido por Polonio) se convierte en uno de los elementos más originales de la puesta.

Mientras Laertes aconseja a su hermana Ofelia sobre el cuidado de su virginidad, la manosea y agrede físicamente, sugiriendo, con la gestualidad, un vínculo más profundo e inconsciente entre ambos.

Luego de presenciar la pieza teatral, Claudio intenta rezar en su aposento, según la versión clásica: Bartís convirtió esta escena en un *match* de boxeo entre Claudio y el cadáver del Rey Hamlet. Esta unión de imágenes tan distantes recuerda los aprendizajes de la vanguardia, aquello del encuentro del paraguas y la máquina de coser en un quirófano.

Otro ejemplo, tal vez el más violento: la definitiva ruptura del amor entre Ofelia y Hamlet (que en Shakespeare es fundamentalmente verbal) en la nueva versión va acompañado de un explícito apuñalamiento sexual. Así los nuevos signos escénicos dan renovada vida al texto shakespeariano, destacando aspectos en germen, velados, intuiciones psicoanalíticas o simplemente buscando el efecto teatral reidero.

El cruce de registros aparece satirizado dentro de la misma puesta en los códigos de especialización del actor según Polonio («cómico-trágico-pastoril», «cómico-pastoril-histórico», etc.). En este chiste se implica la noción de que, por definición, los genéros son absurdos.

Suelen las lecturas de Hamlet armarse sobre la intepretación del «carácter» de su protagonista. Bartís, sin descuidar a su personaje «mayor», desplazó la centralidad de *Hamlet* a la totalidad estética del espectáculo: la interpretación no pasa por la psicología del príncipe de Dinamarca sino por el vínculo y la entramada red de acciones entre los distintos personajes. La convocatoria de actores del *under*, con una formación no stanislavskiana, que vienen de otro tipo de textualidades (Alejandro Urdapilleta de *La carancha;* Pompeyo Audivert de *Postales argentinas*) dio a la nueva ver-

sión un tono discrepante con el «teatro serio» (recuérdese la puesta protagonizada por Alcón hace algunos años).

Hamlet (o La Guerra de los Teatros) debe tenerse en cuenta como uno de los hitos fundamentales del nuevo teatro porteño, que en nada desdice los logros obtenidos con *Postales argentinas.*

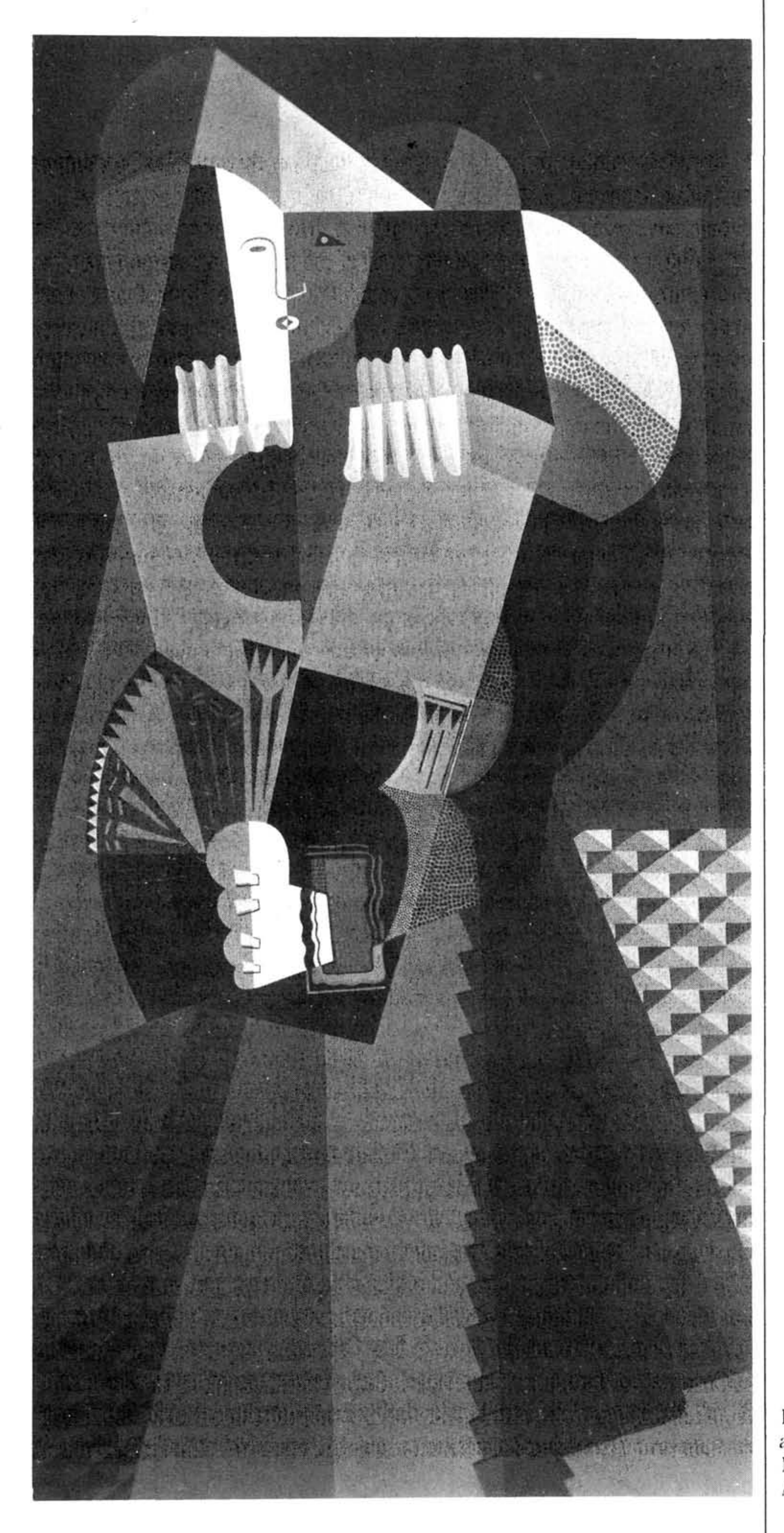
Cuando los actores y directores del «teatro joven» optan por trabajar con la adaptación de una obra teatral no recurren a la dramaturgia argentina. Buscan textos europeos u orientales de rasgos extraños, insólitos para el medio teatral local. Eligen muchas veces textos narrativos y se hacen cargo de la trasposición a los códigos teatrales, como en el caso de *Algunos episodios de la vida de Bartleby, el Escribiente,* sobre el cuento homónimo de Hermann Melville, dirigido por Walter Ronsezwic, o la adaptación de textos narrativos de Beckett en *Variaciones sobre Beckett,* de Daniel Veronese, en puesta de El Periférico de Objetos.

Sobre todo el último Beckett teatral, el de las piezas breves, ha despertado por sus formas alternativas hondo interés entre los nuevos directores. En *Beckett oral y público* Román Ghilotti y Luis González Bruno presentaron una selección de su teatro breve en El Vitral: *Catástrofe, Impromptu de Ohio, Qué dónde, Raspaje, Vaivén,* obras en las que Beckett se aleja de los cánones absurdistas de *Esperando a Godot* y *Final de partida.*

En cuanto al teatro oriental, interesan las técnicas del *noh* y del *kabuki* junto a, por ejemplo, adaptaciones teatrales de Mishima. Nos referimos a la puesta de Mónica Cabrera de *La dama de agua* en El Vitral.

Un ejemplo más de reelaboración del teatro europeo: *Escorial (Tragedia y parodia),* adaptación de la pieza homónima del belga Michel de Ghelderode, con dirección de Moisés Levy. Entre sus aciertos: la organización espacial del Parakultural con sus sótanos y escondrijos de mazmorra; la utilización de la acrobacia en las técnicas del actor Jorge Varela para el papel del bufón (personaje clave en el teatro de Ghelderode).

El 16 de diciembre de 1991 falleció, a los treinta años, el «clown-travesti literario» Batato Barea, ídolo indiscutido del teatro *underground* y mito que sintetiza la renovación teatral porteña de los ochenta. La noticia estremeció profundamente a los seguidores de la «nueva vanguardia» de Buenos Aires. En 1984 Batato descubrió la escuela de *clown* con Cristina Moreira y pasó a formar parte de un grupo pionero, *Peinados Joly.* De su experiencia en el *clown* surgió el nombre con que se lo identificaría de allí en adelante. «Me ponía la nariz roja y decía: —Yo soy Batato. Después un chiste y repetía: —Yo soy Batato, y la gente, especialmente los chicos, se morían de risa», explicó alguna vez. Allí conoció a los compañeros con los que integraría poco después *El Clu del Claun,* que se inició como compañía



Emilio Pettoruti: *La del abanico verde* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires)

de teatro callejero: Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé Buendía, Horacio Gabin, Hernán Gené, Cristina Martí y Daniel Miranda.

En reportajes, notas y vídeos, Batato Barea dejó sembrada una miriada de declaraciones sobre su manera de entender el teatro y la poesía. «El teatro no me interesa para nada —señaló—. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin formación. El arte es efímero, y no me gusta el actor que sigue viviendo. Me gustan los actores como La Pochocha, Klaudia con K, Claudia Marival y los travestis de murga. Estuve con las murgas Los Viciosos de Almagro y Los Elegantes de Palermo y quiero eso, que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados. En general no analizo lo que hago. Ensayamos una vez o dos, nada más. Después, el que actúe, que actúe como quiera, mal o bien, no me interesa. Quiero trabajar con algo que me conmueva. Mezclar todo, ése es el secreto. A pesar de que hice varios cursos de teatro, el teatro me aburre totalmente». Siguiendo fielmente este credo, Batato Barea dirigió numerosos «espectáculos de poesía» en el Centro Cultural Ricardo Rojas e infinitos números de performance en Cemento, Freedom, Paladium, Parakultural, Medio Mundo Varieté. Desde 1988 se presentó en forma de dúo o trío con dos actores grandiosos: Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. Algunas de sus creaciones que se conservan vivamente en la memoria de los fanáticos del *under* son *El puré de Alejandra* (sobre textos de Alejandra Pizarnik), *Recital de poesía de una gorda* (sobre textos de Pizarnik, Néstor Perlongher y Fernando Noy), *Irremediablemente una intensa tragedia iraní* (a partir de poemas de Pizarnik), *Alfonsina y el mar* (sobre textos de Alfonsina Storni), *El método de Juana* (sobre textos de Juana de Ibarbourou), *Los fabricantes de tortas*, *La carancha: María Julia, una dama sin límites* (exasperada sátira a la política María Julia Alsogaray).

La riqueza del nuevo teatro en Buenos Aires puede esbozarse mencionando algunos de los mejores espectáculos de los últimos años, contribuciones fundamentales a la historia del teatro argentino: *Mamita querida*, de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese: *El hombre de arena*, por el grupo Periférico de Objetos; *La Aurora en Copacabana* por el grupo de La Cuadrilla; *Mascaró el cazador americano*, por el grupo Teatro de la Libertad; *Almas examinadas* de la Organización Negra; *Sueños y ceremonias*, de Omar Pacheco; *Esperes*, por el grupo La Pista 4; *La Marita*, de Emeterio Cerro; *Asterión*, de Guillermo Angelelli; *Buenvenidos al planeta Melli* de Los Melli; *Cyrano* de Claudio Hochman; *Medea/Material* de Mónica Viñao; *Palomitas blancas* de Manuel Cruz; *Abasto de sangre*, con dirección de Tony Lestingui; *La noche en vela* de Paco Giménez; *Formidables enemigos* por el grupo La Rumfla, entre muchos más.



En resumen, el nuevo teatro puede definirse como una poética histórica, cuyo fundamento de valor está en el concepto borroso, vago, pero de peso, que hemos definido como la percepción de lo otro (otras sensaciones, otra participación, otras técnicas, otras imágenes, otra mezcla, otro teatro en general), por la combinación de ciertos rasgos de producción, técnicas, formas escénicas, efecto e ideología. No debe definirse ni por la circulación, ni por agentes individuales ni por el público ni por declaraciones metateatrales de los teatristas. Pero tampoco debe definirse como un evolucionismo. Hay entre los estudiosos y los críticos la idea de que el nuevo teatro es sólo una etapa transicional, un escalón hacia otra etapa final, de madurez, profesionalización y óptimos medios de producción. «Hacen esto porque no pueden hacer otra cosa, porque no tienen presupuesto y porque muchos son muy jóvenes», parece ser el argumento más frecuente. Y esto subyace en una denominación del nuevo teatro que todos sus protagonistas combaten, la de «teatro joven», por inadecuada y prejuiciosa. Pareciera que el nuevo teatro tiene que quedar pegado a la historia física y temporal de quienes lo hacen, progresando o evolucionando en un mismo sentido a través de una serie de etapas, de lo más simple a lo más complejo, de lo más homogéneo a lo más heterogéneo, como un nuevo sarmientismo donde de la barbarie (el «under») se pasa a la civilización (profesionalización, grado de excelencia estética, mucha plata para la producción).

El nuevo teatro no va a mejorar, ni va a superarse, ni nada por el estilo. Está fuera de la escala zoológica. Seguramente algún día su poética va a desaparecer reelaborada en formas más estables de la tradición teatral argentina, como el realismo. Pero es importante saber que tiene ya una historia de diez años, con hitos memorables, y que una década bien vale un importante capítulo en la historia de nuestros escenarios. Lo mejor del nuevo teatro es actual y se equivocan quienes sólo lo miran esperando el futuro.

Jorge Dubatti

Bibliografía

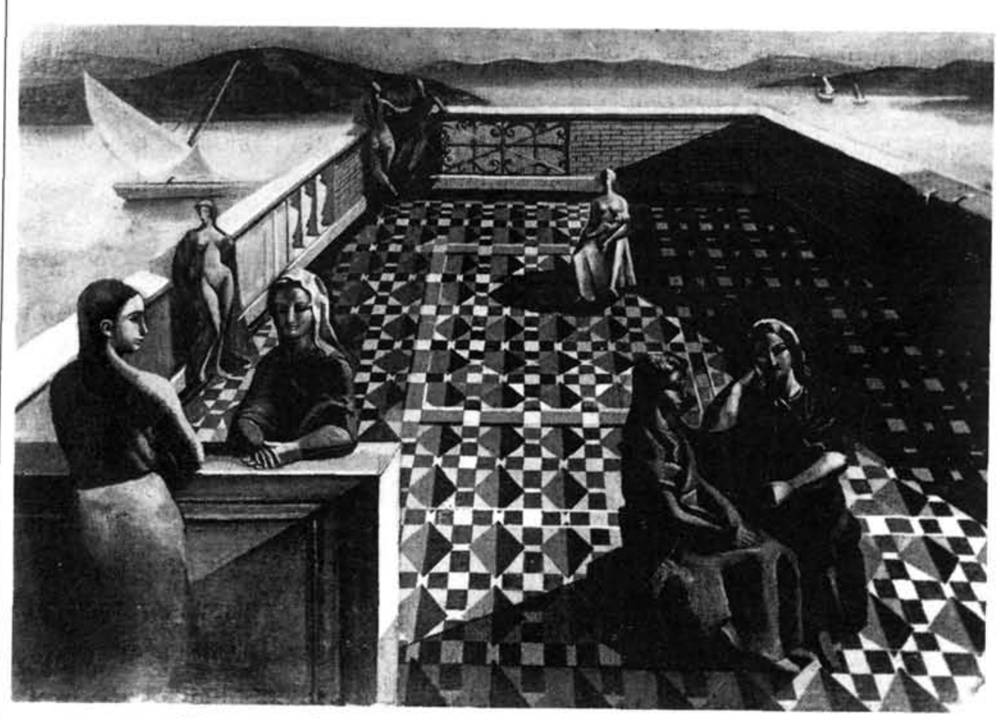
ANAINE, S. y NELSON AGOSTINI, «*Los irresistible* y la creación de un lenguaje que renueva la escena», *Espacio*, n.° 10 (octubre 1991).

COSENTINO, OLGA, «Una serena rebelión. El lenguaje escénico de Javier Margulis», *Teatro 2*, n.° 1 (diciembre 1991).

———«Desenmascarar la palabra: nuevas tendencias en el teatro de los ochenta», *Espacio*, n.° 6-7 (abril 1990).

DUBATTI, JORGE A., *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.

———«La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino», *Cuadernos Getea,* n.º 1 (1990).
———«Teatro joven. A las puertas del siglo XXI», *Teatro 2,* n.º 1 (diciembre 1991).
———*Teatro 90 (El nuevo teatro de Buenos Aires),* Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.
———«Nuevas tendencias teatrales. Creación colectiva», *El Cronista. Suplemento de Artes y Espectáculos,* 14 de enero de 1992, pág. 8.
———«Babilonia y el teatro futuro», *El Cronista. Suplemento de Artes y Espectáculos,* 26 de febrero de 1992, pág. 8.
PELLETTIERI, OSVALDO, *Cien años del teatro argentino,* Buenos Aires, Galerna, 1991.
———«El teatro latinoamericano del futuro», *Cuadernos Getea,* n.º 1 (1990).
SAGASETA, JULIA E., «La experimentación en el teatro argentino actual», *Cuadernos de Investigación Teatral,* n.º 1 (primer semestre 1991).



Figuras en la terraza, **óleo de Lino Eneas Spilimbergo**

TESTIMONIOS


El Conventillo
Artesanias
Cueros
Regalos
Souvenirs

Cultura y mitos argentinos

Ha transcurrido una década desde el fin de la dictadura de cuya cultura de la época se nos pide que reflexionemos. Cumplimos, paralelamente, una década de restauración democrática. Diez años tal vez no sea mucho tiempo, pero parecen suficiente para permitir algunas verificaciones. Una: qué disposición o voluntad tenemos los intelectuales argentinos de conjunto para abrir el debate de aquel período tenebroso. Y bien, estos diez años nos muestran que hemos tenido poca, de una y de otra. Un desinformado podría argüir que tal vez esto haya sido así debido a que, en ese período, la mayoría de los intelectuales argentinos teníamos ideas comunes, que tanto los que se habían ido al extranjero como los que permanecieron aquí compartían enfoques y valoraciones. Un desinformado, desde luego. Los juicios de hecho y, más aún, los de valor, se escindieron, lo sabemos todos, en un antagonismo exacerbado. Antonio Skármeta, al pasar por la Argentina en 1985, subrayó en un reportaje la identidad cultural y fraternal que los intelectuales chilenos habían enlazado entre los que se fueron y los que se quedaron. Deslizó, respecto de nosotros, este cordial eufemismo: «Según pude saber, la situación no fue tan armónica en la Argentina». Nos sobraban motivos, por tanto, para reexaminar ese pasado reciente. No lo hemos hecho.

Mi vida de ese período se tiñó de una contingencia excepcional respecto de los intelectuales y argentinos en general: si bien permanecí en el país en el largo plazo dictatorial (1976-1983), viví también un interregno de un año y medio en Europa (1980-1981); residí la mayor parte del tiempo en Barcelona, con dos estadas en París. En el segundo semestre de 1979 mis divergencias con la dirección del Partido Socialista de los Trabajadores, del que había sido responsable del frente de intelectuales, fueron resueltas con mi *supresión* partidaria, una suerte de expulsión administrativa que suele usarse cuando la dirección no considera oportuno proclamar internamente la sanción y el sancionado está inhibido, bajo una dictadura, de protestarla públicamente. Puedo decir, por consiguiente, que conocí bien la vida de aquí y bastante la del exilio, sin ser ni considerarme un exiliado.

Diez argentinos en una ciudad extranjera pueden vivir inadvertidamente, como cualquier grupo minúsculo de que se trate y en la extranjería que fuere; es imposible, empero, no estimular resonancias ni dejar huellas si son muchos y además se arraciman en colonias, que innumerables veces fueron guetos. Es lo que sucedió en las tres ciudades en las que se concentraron: Madrid, Barcelona, México. No puedo decir que desconocía nuestros usos de picaresca, la inteligencia degradada en astucia que los porteños maldenominamos «piolada», pero el choque que produce verlos contrapuestos a otras culturas cotidianas obra como un descubrimiento lacerante. No he sido el único, por supuesto, al que esa confrontación se le apareció como una revelación moral perturbadora, que parecía enfrentarnos a cierta autocomplacencia anterior y nos abría una dimensión que sólo se percibe en la vida social *vivida*, de la que no podemos tomar conciencia en los libros. Esta fue la impresión central que se me acumuló en mi estancia en Europa.

Soy consciente de que digo esto en un momento en que la animosidad hacia los «sudacas» ha crecido, alentada por la ola de xenofobia, y algunos europeos podrían *servirse* de estas reflexiones para refirmar sus prejuicios. Pero diez años de estar sometido sin pausa por mis libros y artículos al sambenito de «hacerle el juego al enemigo» me han curado, se comprende, de intimidaciones corporativas. No he eludido juicios, ni han conseguido inducirme a abstenerme de ellos, en cuestiones más encrespadas. Porque lo que quiero decir, en definitiva, es que esas conductas colectivas que percibía de un modo tan agudo fueron conformando una molestia no digerida que terminó, como le sucede a todo escritor, volcándose en la escritura. En el segundo semestre de 1980

escribí todo lo esencial de lo que después se organizó en dos libros, publicados en 1985 y 1986 en la Argentina; había llegado a Barcelona en enero[1].

Los comportamientos de la mayor parte de la intelectualidad exiliada se inscriben en los usos argentinos a los que aludo. En diciembre de 1980, en lo que era y fue prólogo del libro de 1985, remarcaba nuestra tradicional incapacidad para el debate teórico fecundo, las reticencias y negaciones que obstruyen las revisiones históricas y políticas que nos debemos desde hace décadas. En el texto de 1986, al hacer inventario de nuestros hábitos y enfrentamientos y tener ya ante mí los silencios evasivos que habían jalonado los primeros años de democracia, no pude sino considerar «impensable, entre nosotros, un debate colectivo sobre las corresponsabilidades». No se puede, en 1993, morigerar siquiera los alcances de aquellas afirmaciones. Nada se ha alterado, ni en lo fáctico ni en lo imaginario, de lo que sin duda nos peculiariza como comunidad, nos gusten o no nos gusten las peculiaridades de que se trata.

La dictadura tuvo, por supuesto, sus intelectuales «orgánicos». Intentaron dotarla de un revestimiento culto, le dirigieron revistas de mucho costo y escasa materia, le inflaron en 1978 un Congreso Nacional de Intelectuales y unas Jornadas de Filosofía, deliraron con una pretensiosa continuidad de la Generación del (18)80, trataron de cubrirle los flancos pertinentes. Muchos de ellos, un mes antes del retiro de los militares y con las elecciones en curso, se democratizaron *derrepente*, como decíamos de niños. Hubo giros que hubieran hecho la delicia del *Pago Chico* de Payró. Eugenio Pucciarelli, que había estado a la cabeza del proyecto cultural de la dictadura, filtró oportunamente su firma en un reclamo de libertad que presidía el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, en noviembre de 1982, y, en marzo de 1983, se hacía reportear en *Clarín* para estampar esta conmovedora convicción: «La cultura es inseparable de la libertad». He registrado nombres y actos en el libro del 86, pero siempre me sigue llamando la atención, y escociendo, el que nadie de aquellos firmantes de noviembre objetara este cinismo pícaro y rechazara la firma. Eran hombres que habían luchado con entereza por los derechos humanos, con los riesgos consiguientes. Tampoco hubo quien saliera al paso del camaleón y su gracioso reportaje. No tenemos ya reflejos para reaccionar ante la picaresca; estamos muy lejos como intelectuales de aquella fiscalía civil que ejercían Payró, Fray Mocho o el menos remoto Martínez Estrada. No sirve de consuelo el que pertenezcamos a una sociedad cuya capacidad de sanción moral es escasa, como lo muestra hoy la débil reprobación de la enorme y auspiciada corrupción del menemismo.

Todo espíritu moralmente inquieto en la Argentina, que los hay aunque vivan en minoría y escaldados, se pregunta todos los días: ¿desde dónde, entonces, se construirán pautas generales de conducta, valores que una comunidad se acostumbra a respetar porque su incumplimiento se sanciona civilmente? Desde esta moralidad media se hizo mucho más difícil, se comprende, abrir juicio sobre los Mefistos, esa franja intermedia que oscila entre el consentimiento y la complicidad. Pasaron del todo indemnes. No fueron los expositores del discurso despótico, como los primeros; se especializaron en hallar en ese discurso las grietas no autoritarias, que todo discurso de poder hábilmente exhibe. En un marco de salvaje represión, jugaron a crear la ilusión de que era posible ampliar esas grietas, aprovecharlas. Alentaron la esperanza de que no todo era despotismo, de que se podía disputar con los dictadores un espacio de vida democrática. No inventaron, en este sentido, nada. Ante cualquier objeción, sostuvieron, como todos los Mefistos en todos los totalitarismos, que hicieron lo que hicieron para evitar que otros lo hicieran peor, que si abandonaban esos lugares se hubieran perdido las inteligentes islas que ellos preservaron para nosotros, para la sociedad...

Pero la subespecie que más irritó a todos, a los «de afuera» y a los «de adentro», fue una mezcla de complicidad desafiante revestida de compromiso con la patria, o con la nación, o con los dioses tutelares de la argentinidad, como borboteaba su espécimen más destacado y penoso, Marta Lynch. Una fórmula sintética los identificaba: eran «los que nos la *bancamos* aquí». Apelación tanguística: venían a ser los que se la aguantaban, mien-

[1] *Me refiero a* La Argentina que quisieron *(Sudamericana-Planeta, 1985), un examen del foquismo urbano y de la dictadura genocida y sus distintas formas de terrorismo, y* El exilio es el nuestro *(Sudamericana-Planeta, 1986), referido precisamente al tema de esta convocatoria de* Cuadernos Hispanoamericanos. *Las transcripciones y referencias precisas que incluyo en este artículo sin indicar la fuente pertenecen al segundo libro.*

tras otros habían huido cobardemente. ¿Se bancaban qué? Apoyaron la dictadura, disimularon el genocidio, justificaron de mil maneras la «guerra sucia», publicaron mientras el resto era amordazado. Lo hicieron con absoluta impunidad crítica hasta principios o mediados de 1980, en que se hace ya imposible cohonestar la brutalidad sistemática de la represión y la crisis económico-social se acelera. Uno de ellos, tratando de justificarse, farfulló esta metafísica: «Entre la nada y la pena, elijo la pena. La nada era irse del país adoptando una posición nihilista, y la pena significaba lo que estábamos viviendo». La denostación del exilio fue el signo principal de este tipo de intelectuales, que no evitaron responsabilizar a los exiliados de la «campaña antiargentina», haciendo eco a aquel eslogan de la dictadura, maniqueamente eficaz, que brotó entre los vahos del Mundial 78. Semejante posición obtuvo, comprensiblemente, la aquiescencia y difusión de tanto periodista que, como mínimo, dejó de decir lo que pensaba y encontró en la fórmula un sostén o coartada. Ya se sabe de la potencia imaginaria de estas reconfortaciones. Sin embargo, pese a que la fórmula tuvo su socialización entre tantas profesiones conturbadas, fueron minoritarios los intelectuales que la cultivaron. Tal vez por la difusión que tuvo en los *mass media*, que los exiliados leían, tal vez porque esa posición los agredía directamente, los integrantes del «exilio mítico» la erigieron en el blanco predilecto.

He denominado de ese modo al mito autoheroizante instaurado por los intelectuales argentinos exiliados que ocuparon el centro de la escena. No sé si fueron numéricamente mayoría, pero sí lo fueron en el espacio público representativo. Para consagrarse, como lo hicieron, los únicos actores de la resistencia a la dictadura, negaron todo asomo de aquélla en el interior del país. Osvaldo Bayer fue un vocero típico que llegó a la desmesura de acusar de complicidad con la dictadura a toda la sociedad argentina, salvo las Madres de Plaza de Mayo, los integrantes de organismos de derechos humanos y los exiliados. Borró con enérgicos plumazos a los militantes revolucionarios, a los activistas sindicales, a las fuerzas que se replegaron salvaguardando sus estructuras orgánicas, a los innumerables intelectuales que construyeron lo que definí como «resistencia molecular» y otros, con similar apreciación, llamaron «cultura de catacumbas». Para el *exilio mítico*, todos los que estuvimos en la Argentina somos culpables por sospecha. Estos intelectuales conformaron, como puede verse, el reverso dicotómico de los que «nos la bancamos aquí». Una de sus falacias fue, justamente, reducir las distintas posiciones de los «permanecientes» a la impostura de aquéllos.

Se pueden recorrer, como yo lo hice, los textos de aquella época en que se instituye la mitificación: el exilio es equiparado a la cárcel o a la muerte. ¿Cómo podían redimirse de su culpabilidad los que seguían vivos en el país? Ni siquiera los que participaban en la tarea silenciosa de la resistencia estaban a salvo de la excomunión. En Europa, esta sensación mortificante se me combinó con la de impotencia, pues mi disposición de regresar a la Argentina me privó de intervenir públicamente en el debate. Sólo recuerdo un par de textos breves en el *Diario de Barcelona*, en 1981, firmados con seudónimo, sobre el terrorismo de la ETA. Fueron por lo demás incitados por un intelectual catalán al que mis tesis sobre el foquismo urbano argentino y sus «críticos complacientes» le parecieron oportunas para cierta izquierda española. La decisión de volver imponía, obviamente, pasar lo más inadvertido posible. Comprendo, a la distancia, que este entrecruzamiento de impotencias haya impulsado algunos énfasis y parcialidades en mi libro. Es difícil contemplar con equilibrio el modo mistificador con que esos compatriotas utilizaban sus canales libres de escritura cuando uno no ha publicado, en siete años, más que aquellos textos con seudónimo y un artículo de cuatro paginitas en una revista de la resistencia. Mientras aquéllos se autoheroizaban y heroizaban al guerrillerismo urbano, aquel artículo[2] trataba, con una reflexión caliente, de reforzar en los jóvenes escritores la confianza en la potencia revulsiva de la escritura, frente a la campaña de fragmentación y derrotismo con que se pretendía sepultarlos. En el fondo, refirmaba la continuidad, y mi continuidad, de la tarea intelectual crítica, que el radicalismo setentista había arrojado al menosprecio y a la mala conciencia.

Álvaro Abós, en una de las pocas recensiones atentas de mi libro, me ha reprochado que no subrayara el papel de *Testimonio Latinoamericano*, la revista que, en

[2] *Carlos Alberto Brocato, «Sí, el poder de la literatura»,* Nova-Arte, *Buenos Aires, n.º 1, septiembre de 1978.*

su exilio barcelonés, dirigió junto con Hugo Chumbita y Jorge Bragulat, aunque yo haya apelado a la transcripción positiva de textos publicados en ella, lo que Abós reconoce. «Creo que Brocato debió resaltar la experiencia de aquella revista porque, más allá de la opinión que le merezca su contenido, ella expresaba una actitud frontalmente opuesta al narcisismo complaciente del exilio que él impugna»[3]. Pensaba en este tipo de objeciones cuando me referí a algunos énfasis y parcialidades de mi libro. Porque Abós conviene, en ese comentario inteligente, que el exilio mitificado, en especial su martirologización, «era propio de quienes salieron del país reivindicando *in totum* al foquismo, como experiencia y como estrategia política, y, eludiendo la autocrítica o acotándola en niveles superficiales, siguieron aferrados a los moldes mentales prevalecientes antes de la derrota de 1976»[4].

Igualmente sigo pensando que, aun con revistas como las que menciona Abós y algunas voces individuales que yo no destaqué lo suficiente, la imagen del exilio político-intelectual que prevaleció en la escena pública fue la mítica. Y no fue escasa para esa preeminencia la contribución del latinoamericano más prestigioso para la platea europea, Julio Cortázar, que no sólo apoyó todas las desmesuras sino que es el forjador de aquella metáfora efectista y descomunal, la del «genocidio cultural», por la que la actividad cultural en la Argentina fue eliminada por decreto y, como consecuencia, se consideró que los intelectuales que se encontraban en el interior del país habían enmudecido o hacían innoble coro. ¿Cómo extrañarse de que hubiera grupos que proclamaran desde Madrid o desde Amsterdam su ciclópea, y ridícula, misión de «preservar la continuidad de la cultura popular argentina»? Cortázar aprovechó sus afanes antidictatoriales y en un *Magazine Littéraire* de 1979 decidió autoconsiderarse, de ahí en más, un «exiliado político» de la dictadura. Nadie de los que lo palmeaban le susurró al oído lo excesivo del truco, la «piolada» desmedida. Desde aquí se lo puntualizó Liliana Heker en *El Ornitorrinco*, pero por qué extrañarse de que esto no fuera divulgado en Europa. El haber dado cuenta pormenorizada de estos subterfugios de picaresca rioplatense me ha granjeado de nuestra clientela cultural *progre*, que primero reprobó el *formalismo* de Cortázar y luego reverenció su izquierdismo, una actitud de indiferencia o animadversión. Ni siquiera el no haber puesto en duda las excelencias de su literatura me resguardó. Herida imperdonable la que se infiere a las mitologías militantes.

Para describir la actividad cultural que se realizaba en la Argentina deseché las metáforas dramatizantes y preferí una que permitiera un mínimo de teorización. No hubiera elegido, por ejemplo, la de «catacumbas», aunque no por ello me parezca condenable; pero todos los aires dramatizantes, y lo de «catacumbas» lo tiene, inducen a la heroización. Lo peor que puede sucedernos, a los que intentamos desmitificar esa época, es inducir mitos contrapuestos o sustitutos. Dos aspectos universales de la represión dictatorial son indispensables para comprender el concepto de «resistencia molecular»: toda represión de ese tipo, que utiliza el terror de Estado, persigue la privatización de los comportamientos públicos y la atomización del cuerpo social. Barre la escena pública de toda actividad impugnadora o simplemente comunitaria, enclaustra la vida social en lo privado y fragmenta el tejido social, aísla sus partes, las atomiza. Todo esto lo sabíamos de antes los intelectuales politizados; lo que ignorábamos era hasta qué punto podía desmembrarse el cuerpo social con la embestida salvaje y planificada de la última dictadura. La resistencia molecular consiste, justamente, no en intentar recomponer en lo inmediato el cuerpo social, pues esto pone al descubierto la actividad y la hace fácilmente vulnerable, sino en re-unir los átomos dispersados y re-organizarlos en torno de pequeños espacios de actividad. De ahí el sentido de «molécula», de actividad «molecular», que explica este viejo dispositivo de los procesos de resistencia. La resistencia de este tipo renuncia tácticamente a reconstituir el cuerpo, porque sabe que es batalla suicida (no proclama, se entiende, la «insurrección» contra la dictadura), y se esfuerza estratégicamente por impedir su atomización. Los propios organismos de derechos humanos se inscriben en este esquema de lucha.

[3] *Alvaro Abós, «Sobre exilios y heterodoxias»,* Unidos, *Buenos Aires, n.º 11/12, octubre de 1986, p. 321.*

[4] Ibidem, *p. 322. Abós registró, sin remilgos, la suerte de mis tentativas: «Esa independencia crítica (que Arturo Armada destacó en un artículo de* El Despertador, *uno de los pocos que rompió el pétreo silencio de los medios sobre el anterior libro de Brocato) tiene su precio: la gélida indiferencia cuando no el sucio brulote de las capillas, el repudio sordo del gallinero intelectual argentino...»* (ibidem, *p. 323).*

Ni siquiera puede decirse que todos los que intervenían en esas actividades fueran conscientes de esta política; siempre hay una combinación de decisiones conscientes y actitudes espontáneas, de objetivos políticos deliberados y canalizaciones psicosociales azarosas. Pero esos procesos cumplieron el rol molecularizador porque estaban integrados por franjas (no meros grupúsculos) de intelectuales, semiintelectuales y receptores de cultura. Un fenómeno tan masivo como Teatro Abierto no se explica sin el proceso oculto de acumulación que lo precedió, que comenzó desde principios del 77. No intervinieron en esos procesos, claro está, el conjunto de la *intelligentsia* argentina, ni los Mefistos ni los neutrales. Revistas, para mencionar un solo espacio, como *El Ornitorrinco* (Abelardo Castillo/Liliana Heker), *Punto de Vista* (Beatriz Sarlo/Carlos Altamirano), *Posta de Arte y Literatura* (Manuel Amigo/Jorge Brega), abrieron ese camino que buscaba «resistir a la aniquilación o a la idiotización de la cultura nacional», «impedir la dispersión y la fragmentación», seguidos por la generación más joven con *Ulyses, Nova-Arte, Cuadernos del Camino* y tantas otras. Para octubre de 1980, el movimiento había crecido hasta tal punto que el diario *Clarín* dio cuenta de él bajo el título de «prensa subterránea», y reconoció la existencia de cerca de setenta órganos de ese tipo. A mediados de 1979 se habían nucleado en ARCA, Asociación de Revistas Culturales de la Argentina, que había empezado su vida orgánica en La Casona de Iván Grondona y pasó luego a reunirse en la Sociedad Argentina de Escritores. Actividades nada gratuitas: un poema podía ser la puerta de un secuestro o un cuento infantil conducir a la clausura de una editorial y a sus directores a la cárcel. Y había que dar la cara, o al menos algunos tenían que darla, porque esta vez no hubo lugar para las viejas estratagemas. La directora de *Cuadernos del Camino*, recuerdo, cuyo domicilio impreso en la revista era ficticio, desató la búsqueda de los mastines: el terror inundó a todos los grupos cercanos y la directora optó por trasladarse a una ciudad del interior. No pudo exiliarse; se enterró en la clandestinidad, esa suerte de muerte civil. Algo similar le sucedió a la revista rockera *Propuesta*, que concluyó sus días en medio del terror, cuando en 1979 el ejército, en un operativo de intimidación brutal, allanó su redacción. ¿Algunos pensaban que hacer revistas en la Argentina era un hobby celebrado por la dictadura?

¿En qué foro público, recuperada la democracia, hubo inventario o simple recuerdo de estas actividades y sus protagonistas? A fines de 1983 se realizó en el Centro Cultural San Martín una mesa redonda sobre literatura argentina. Hubo una pregunta urticante: «¿Por qué en esta mesa no están las nuevas generaciones, los de la prensa cultural y las revistas *underground* que también pelearon?». Un periodista joven, que hizo la crónica del acto, amplió la interrogación: «¿Dónde están publicados los que desde las páginas de las revistas independientes como *Vida, Riachuelo, Giranta, Azul* y otras reclamaron por los desaparecidos sin ninguna protección internacional?». Y concluye con este juicio sin clemencia: «Para quienes no se pudieron, no se quisieron ir o debieron subsistir en las duras condiciones de la represión, el olvido a una generación de permanecientes sólo los lleva a una afirmación: en la Argentina, la única salida para poder pertenecer a la Cultura (publicada, hablante, demostrada y testimoniada periodísticamente) es haber sido expulsado o muerto». No es una exageración. A diez años de aquello sigo pensando que no es una exageración. Y si vuelvo a esa zona de la memoria en que ha quedado marcada la vida en dictadura, esa cotidianeidad oscura y degradada que aún suele inquietarnos con sus ramalazos, aquella expresión sólo me parece una verdad argentina, una costumbre nuestra, que todos sobreentendemos con un guiño.

Visión heroico-necrófaga la de ese exilio mítico, se vincula con las típicas mitologizaciones argentinas del presente y del pasado, pero más se nutre de la ideología setentista, de su culto alegre de la violencia y de su soberbia histórica. La mayoría de la intelectualidad argentina participó de esa ideología, la auspició o la convalidó. Casi todos han reconocido los «errores» políticos a que los indujo; ninguno ha dado cuenta de las transgresiones éticas de que se acompañan esos errores ni ha abordado a fondo la renuncia a la condición intelectual que consumaron, la acriticidad compacta en que se sumergieron. Este debate se mantiene bajo siete llaves. Tiene su lógica el que celosamente se lo mantenga clausurado y se vitupere o se ignore a quienes en absoluta minoría intentan desbloquearlo. Porque se trata, en suma, de poner en cuestión qué rol social hemos cumplido y cumplimos, de ventilar qué relación austera o frívola mantenemos con las ideas

y las modas ideológicas, de interpelar lo real de la propia condición, parapetada a veces en sucedáneos o simulacros. Estamos inundados de periodistas que compilan libros y de cientistas; de artefactos massmediáticos y de *papers*. Pero el debate teórico ha desaparecido.

La dictadura, está visto, sólo admite justificadores y detractores; un análisis más complejo conmovería nuestras certidumbres progresistas.

Carlos Alberto Brocato

La retrospectiva intermitente

La despedida

Durante la guerra de las Malvinas viví en un departamento que daba a la calle. Era un segundo piso por escalera. Una noche de invierno estaba en la cama, tratando de dormirme, cuando oí un rumor de motores. Era un rugido macizo y continuo, como de máquina. No estaba muy lejos, pero era difícil localizarlo. Otra vez pensé, mientras me daba cuenta de que el sonido iba acercándose, en uno de los fantasmas que me atareaban por esos días: que la guerra se desplazara hacia el continente y los ingleses, por fin, decidieran bombardear Buenos Aires. «Escuchá», le dije, despertándola, a mi mujer de entonces. Ella abrió los ojos y se sentó muy derecha en la cama, como quien se concentra. Estuvimos un rato mudos, esperando, medio cuerpo bajo las sábanas y medio cuerpo afuera, sentados como se sientan las parejas que discuten en la cama sin mirarse. Pero en vez de ceder, como pensábamos, el estrépito se había generalizado y avanzaba sobre nosotros envolviéndonos en una nube de vibraciones metálicas. Era evidente que el momento había llegado: los Sea Harriers sobrevolaban la ciudad; pronto empezarían a caer las bombas. No sé por qué, pero nunca me pareció raro que los ingleses hubieran elegido como primer blanco continental esa cuadra de Belgrano y no, por ejemplo, la sede del Comando en Jefe de las Fuerzas Armadas. Escondiéndonos debajo de las sábanas (habíamos agregado la colcha de piel sintética que una hora antes nos sofocaba), nos abrazamos y empezamos a despedirnos. «Te quiero, te amo», nos decíamos al oído, «si no fuera por estos hijos de puta, hubiéramos llegado a viejos y juntos». Esta vez era en serio, no como cuando viajábamos en avión y, en el momento de carretear, simulábamos despedirnos para conjurar una catástrofe inminente. El estrépito se agigantaba a nuestro alrededor. Llegué incluso a ver nuestro departamento en el mapa electrónico que el bombardero usaba para tomar puntería: una lucecita roja titilando al compás de una cuenta regresiva. Pronto estuvimos en el corazón del huracán sonoro. Los aviones parecían estar abajo, arriba, a los costados del departamento, o tal vez ya habían lanzado las bombas y lo que nos ensordecía era el estrépito arremolinado entre las paredes del vórtice de su caída. El infierno duró un minuto y medio, quizá dos. Eso nos extrañó. No se suponía que el instante previo a la caída de una bomba fuera tan estacionario. ¿Íbamos a volar en pedazos y ni siquiera había un crescendo, un paroxismo, un golpe de gracia? Salí desnudo al balcón, desafiando el frío y las advertencias de mi mujer. Abajo, en la calle, el camión recolector de basura, flamante innovación del municipio militar, trituraba bolsas negras de polietileno.

La decepción del artista

Conocí a Manuel Puig en Río de Janeiro, en febrero de 1987. Aprovechando una temporada de vacaciones, yo llevaba en la valija, planchado entre pantalones, el manuscrito de un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth* que acababa de entregar a la editorial Hachette. Dejé pasar unos días antes de llamarlo por teléfono, anestesiado por esa indolencia distraída con la que a menudo trato de olvidar los entusiasmos que me propongo. Cuando por fin lo llamé, la voz de Puig sonaba desconfiada: «¿Quién le dio mi teléfono?». Era un recelo extraño, mezcla de curiosidad y de despreocupación, el recelo de quien no suspenderá lo que está haciendo cuando lo interrumpe algo que podría inquietarlo. «Luis Gusmán», dije yo como quien recita una contraseña. Para Puig, Gusmán era la excepción que confirmaba la fobia: uno de los poquísimos escritores argentinos que todavía reconocía como amigo. Puig dejó escapar un «ah» de alivio. Le expliqué que quería darle el manuscrito de mi ensayo antes de volver a Buenos Aires, pero los detalles no parecieron conmoverlo demasiado. Me citó a primera hora de la tarde en su departamento de la rúa Aperana.

No conviene proponerse conocer personalmente a los escritores, y menos a los escritores que significan algo para uno. La razón, me parece, no es precisamente simple. Lo primero que una gran literatura anula es la persona de su autor. Ese efecto, que es instantáneo, condena toda tentación biográfica a una decepción irreversible. Nos obstinamos en conocer a un escritor cuya obra admiramos, pero esa obra admirable vuelve inmediatamente irrisoria cualquier relación que pueda establecerse entre ella y él. Es un fenómeno de anamorfosis recíproca, extrañísimo pero fatal: el escritor es la parodia de su obra, la obra la parodia de su autor. Y si la persona del escritor rebrota (porque el escritor como persona es siempre un *zombie*, una especie de cuerpo en pena que sus admiradores despiertan con el candor de su curiosidad), es sólo porque la impersonalidad, lo *neutro* de una gran literatura es también lo que la vuelve más intolerable. Puig era eso: una desaparición intolerable. Acaso siga siéndolo todavía hoy, cuando está muerto e insiste en enrarecer la literatura argentina trabajándola desde dentro como un agujero negro, subrepticio torbellino de nimiedades que corroe muchas de nuestras creencias literarias.

Puig odiaba a la Argentina. A fuerza de estar separado de su objeto, ese odio, que ocupaba buena parte de sus días, había fermentado en una mueca de amargura que le cruzaba la boca cada vez que libraba sus solitarias batallas de resentimiento. Vivía en un departamento fresco y ordenado, vagamente mediterráneo, con persianas que filtraban la luz de la tarde, pero ni la proximidad de su madre, a la que había conseguido instalar a metros de su casa, ni el confort que le había deparado su prestigio, eran suficientes para domesticar su furia. El Puig architraducido y *best seller*, el experimentador y el amo del mercado, el autor codiciado por el cine y el viajero internacional, el escritor fetiche de la industria del *paper* universitario americano, todas esas figuras, que el catastro de la literatura argentina mantenía y sigue manteniendo escrupulosamente aisladas entre sí, se ensortijaban en un desganado ovillo de rencor. Prácticamente no hablamos de otra cosa. Puig me sirvió un café instantáneo, y entre dos quejas dijo que nunca más pisaría la Argentina. Había renunciado a escribir novelas porque inventar el mundo que cada una era le costaba demasiado trabajo; el teatro, en cambio, le resultaba cómodo, casi un apéndice del ocio. Su biblioteca era un pequeño laboratorio de clonación: la mayoría de los estantes estaban ocupados por sus propios libros en ediciones originales, en reediciones y en traducciones. Ya no iba al cine, pero no lo lamentaba; prefería la ubicuidad inmóvil de refugiarse en una videoteca surtida y excéntrica, y desde hacía unos años alternaba sus itinerarios de conferencista literario con una nueva forma de nomadismo cultural: los congresos de coleccionistas de cine en video, esos equívocos eventos en los que los cinéfilos regatean con los *gangsters* de la piratería reproductiva. Ya había agotado el cine mexicano de los años cincuenta. Ahora, en 1987, su hallazgo más flamante era el cine franquista: pronto viajaría a Miami, a participar de un mercado paralelo que le prometía incunables extraordinarios. Así era el horizonte de Puig: a la vez una miniatura doméstica y una incertidumbre ambulatoria. Sufría las ciudades en las que se instalaba como quien padece los contratiempos de una casa, en una escala casi privada, del mismo modo que un enfermo reduce las contrariedades del mundo a ese formato portátil, idio-

sincrásico, que adoptan los síntomas de su propio mal. Cuando nos despedimos me dijo que nunca se movería de Río. Esa no fue la única promesa que rompió. Poco tiempo después se mudaría a México, donde habría de morir y donde escribiría una última novela, *Cae la noche tropical,* que terminó de volatilizar su persona en las resonancias de una música única y encarnizada.

Emoción política

Una noche, en el Instituto Goethe, el documentalista Andrés Di Tella presenta *Desaparición forzada de personas,* el video que le encomendó Amnistía Internacional. Como Claude Lanzmann en *Shoah,* Di Tella prescinde de toda imagen de archivo. Vuelve al lugar de los hechos (centros clandestinos de detención, escenarios de secuestro y de tortura), acompañando con su cámara el recorrido de un pequeño grupo de sobrevivientes. «Era acá», dice uno, señalando el sitio que el tiempo ha despojado de señales. «Acá», dice otro, parado frente a una fortaleza de suburbios que ahora exhibe una hermética fachada de legalidad. Di Tella filma Buenos Aires como un espacio fantasmal, y sigue a sus testimoniantes como a una legión de muertos-vivos que han vuelto para contar el cuento inenarrable. No vuelve al pasado: se empecina en registrar los gestos que resquebrajan la superficie del presente y que dibujan, precisos y frágiles, el contorno del horror. Es la verdadera proeza del arqueólogo que se ha quedado sin restos: reconstruir la Historia a partir del temblor con el que una sobreviviente prepara una taza de café, o deteniéndose en la herida común que el espanto ha grabado en la mirada de todos. Sobre el final, mientras oímos en *off* la lluvia que cae, la cámara, violando por única vez su ley antiarchivo, encuadra una serie de fotos de desaparecidos. No vemos ni oímos más que eso, esa desnudez. Las caras desfilan una por una, enmarcadas en fotos domésticas. Algo, de pronto, me golpea. La serie empieza a volverse demasiado extensa, y el tiempo que la cámara destina a cada fotografía se expande de un modo atroz. Si la serie de fotos evoca una magnitud inconcebible, la cifra con que la Historia computa su tragedia, cada foto, al mismo tiempo, escribe una historia singular. Ya no veo sólo una cara. Veo su expresión, sus imperfecciones, veo la ropa y la postura, veo el contexto en el que fue tomada la foto, con su escenario y sus personajes laterales y su temperatura. En esos cristales de subjetividad, únicos y a la vez seriados, descubro una emoción política con la que rara vez, antes, me habían enfrentado. Desde 1983, el cine argentino se propuso extenuar la experiencia de la represión dictatorial, y los medios alentaron ese propósito invocando difusas necesidades cívicas, repentinamente preocupados por la amenaza del olvido. Salvo excepciones (*Los días de Junio,* de Alberto Fischerman, y *Nadie Nada Nunca,* de Raúl Beceyro), el cine argentino no encontró, para abordar esa experiencia, otra perspectiva que la del *fait divers,* ni otro lenguaje que el del *soft porno,* curiosa aleación en la que lo político era reducido a lo policial, y la voluptosidad sexual a la obscenidad del tormento.

La mano de Lamborghini

Como a fines de la década del 70 todavía creía que visitar librerías era, para todo artista cachorro, un ritual imprescindible, yo solía cumplir con mi cuota frecuentando una que estaba en la avenida Santa Fe, y que soportaba con un estoicismo orgulloso la ambición de su nombre: se llamaba *Finnegans.* Era amigo del dueño —amigo o hijo postizo o conejillo de Indias de sus deshilachadas maquinaciones—. Habíamos compartido alguna vez un atrofiado seminario sobre Bertolt Brecht, la pasión por *Rocco y sus hermanos,* un par de veraneos tormentosos en la costa atlántica y una familia política. Era un hombre enfermizo, de una inteligencia tortuosa e ineficaz, y cuando hablaba de sus proyectos (escribir, dirigir teatro, convertirse en editor), yo veía cómo el tiempo iba retirando suavemente la alfombra sobre la que él apoyaba sus pies.

Un día de verano aparecí por *Finnegans* cerca del mediodía. Sentado detrás de un escritorio, detrás de unos anteojos Rayban, mi amigo hablaba con un hombre que me pareció inmenso, derramado como estaba sobre un exhibidor lleno de libros. Era Osvaldo Lamborghini. Tenía ojos saltones, como de sapo, y el pelo sucio, y las mejillas cuidadosamente afeitadas. El dueño de la librería me lo presentó. Lo que entonces estreché no fue una mano, esa unidad mínima de todo protocolo, sino la pura parte de un cuerpo, de un cuerpo que no era el de

Lamborghini y que había desaparecido en el aire dejando en el mundo ese único resto por recuerdo. Era una masa acolchada y húmeda, privada de toda energía, prácticamente muerta, excepto por las tenues secreciones que seguía destilando. La mano de Lamborghini. Yo había leído la mano de Lamborghini en dos textos breves y vertiginosos: *El Fiord* y *Sebregondi retrocede*, y ahí había espiado a la literatura asomándose a sus bordes. Hoy cualquier lector puede encontrarlos en una compilación española, *Novelas y Cuentos*, pero en aquella época esos dos libros tenían la existencia incierta y sigilosa de una sociedad secreta. Eran portátiles, delgados, de formato pequeño, y producían el efecto de haber sido impresos por un tipógrafo salido de *En la colonia penitenciaria*: letras negras muy plenas calando la superficie del papel. Estaban hechos para la clandestinidad; eran a la vez máquinas de guerra y cápsulas para rendirse con la última palabra entre los dientes. Leí la mano de Lamborghini y leí que la literatura podía inventar maquetas sociales, políticas, sexuales y lingüísticas, no «reflejos» de lo real sino campos de experimentación para el devenir de sus mutaciones, no retratos atrasados de un estado de cosas (el famoso, retardado «compromiso») sino mapas de las fuerzas que lo atravesarán, no pinturas de época bienintencionadas sino vértigos despiadados de velocidad.

Dejé la mano de Lamborghini y me puse a husmear libros, como si no quisiera interrumpir una conversación que parecía importantísima. Me llegaron, aisladas, algunas palabras, zigzagueando entre las frases que fingía leer: «te despertás»... «te duele de tan dura»... «frotarte»... Discutían estrategias para aplacar las erecciones matutinas, y Lamborghini enumeraba con todo detalle las modalidades masturbatorias que le daban mejor resultado. Al rato me enteré de que el dueño de la librería, a quien solía confiarle mis primeros textos «serios», le había pasado uno a Lamborghini. «Está bien —me dijo Lamborghini—, pero tiene demasiados *que*».

Nunca volví a verlo. Años después, en 1985, Lamborghini murió en Barcelona. Los últimos tiempos, me dijeron, los había pasado escribiendo, encerrado en una carpa de lona que había instalado en el *living* de su casa. El dueño de la librería publicó poco más tarde, en Buenos Aires, una revista. Se llamaba *Innombrable*, y su segundo y último número incluía un inédito de Lamborghini: *La causa justa*. Lo sobrevolaba la guerra de las Malvinas. Es la historia de Tokuro, un japonés samurai que sólo piensa en una cosa: velar porque las palabras, los chistes, las metáforas, se cumplan al pie de la letra en el cuerpo de los hablantes. Es una historia cómica y atroz, y transcurre en una inmensa llanura de muertos y de chistes que se llama la Argentina.

Los inadecuados

Fuimos... (apretujo en este plural inconsulto a algunos contemporáneos de incomodidad, de placer, de humor y de pensamiento: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Martín Caparrós, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec...). A principios de la década del 80, cuando aquellos para los que teníamos que ser algo empezaban a perder lo que les había quedado, fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos *dandies* de izquierda: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, públicos pero distantes, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre todo, demasiada confianza en la literatura. Más recientemente (los adjetivos, creo, están todavía en vigencia, aunque es difícil asegurar hasta cuándo), hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista...

Todo escritor, por definición, se escandaliza ante el estatuto imaginario que la sociedad, los medios o su gremio le atribuyen, y esa indignación forma parte de su trabajo casi como las obligaciones a que lo somete la sintaxis. De las clasificaciones que acabo de enumerar, sin embargo, yo no refutaría todo. Digo «yo», y tal vez algunos de mis contemporáneos acepten apretujarse en este singular. Dejaría pasar, por aburridos, los motes maliciosos, pero suscribiría la constante que me parece que los sostiene. Palabras más, palabras menos, esa constante dice esto: que somos escritores *inadecuados*. Es decir, escritores que están desajustados con los paradigmas que van rigiendo la producción de identidades literarias. Extemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales... ¿Y si la literatura fuera, para nosotros, esa in-identidad, lo intempestivo de un idioma que serpentea entre los adoquines de la adecuación, la eficacia, la oportunidad?

Todo lo que es sólido se disuelve en el aire

Hacia fines de julio promediamos la lectura de *El manifiesto comunista.* El año (1976) no alienta demasiado esos afanes exegéticos, pero *monsieur* Poutet, profesor de filosofía del Liceo «Jean Mermoz», es un apasionado de los contrapuntos y llena el pizarrón de consignas con su letra espigada. Algunos alumnos han tomado la decisión de fotocopiar el texto, como si el milagro Xerox atenuara el secreto explosivo que encierran esas páginas de optimismo marxista. Yo, en cambio, persisto en llevar todos los días mi vieja edición de Anteo, la clásica editorial comunista de Buenos Aires.

Una tarde, solo, salgo de clase. El fantasma que recorre Europa dormita bajo mi axila, disimulado entre apuntes de Instrucción Cívica y ejercicios básicos de alemán, y yo camino las dos cuadras que separan el colegio de la parada de colectivos. El eterno dilema de la salida vuelve a asaltarme: ¿tomo el colectivo 130, que atraviesa bosques somnolientos durante cuarenta minutos hasta dejarme a cinco cuadras de mi casa, o bien combino el 42 (hasta Barrancas de Belgrano) con el 118 (hasta el Hospital Rivadavia), táctica que a pesar del trasbordo acorta el viaje y lo puebla de posibles aventuras? Sigo caminando mientras busco una solución, sin darme cuenta cambio de vereda cuando llego a la planta gigantesca de la Fiat, donde hace algunos años secuestraron a Oberdán Salustro, y después bordeo la alambrada del Instituto de Rehabilitación del Lisiado hasta llegar a la bocacalle de Ramsay y Echeverría. Espero ahí unos minutos, el tiempo suficiente para decidirme por la opción 42 o la opción 130. Si elijo la primera no tendré que moverme; si elijo la segunda habrá que cruzar Echeverría. Casi no hay gente en la calle. Toda la zona flota en una especie de suspensión nítida, como si fuera demasiado tarde y demasiado temprano al mismo tiempo. Veo avanzar hacia mí, a velocidad normal y por Echeverría, a un Renault 4. En el momento en que dobla por Ramsay descubro que otro auto lo sigue, un Ford Falcon oscuro que parece haber brotado de un pliegue invisible del aire y que ahora, doblando tras el Renault, acelera, se le pone a la par y lo encierra. Dos hombres bajan del Falcon. Mientras uno monta guardia junto a la trompa del Renault, el otro abre la puerta y obliga a salir al hombre que maneja. No presencio ninguna resistencia: apenas una operación límpida y veloz, como la ejecución sin sobresaltos de una profecía. Uno de los secuestradores se sienta con el hombre del Renault en el asiento trasero del Falcon; el otro, el que montaba guardia de pie, toma el volante. El Falcon arranca a toda velocidad y desaparece en la primera bocacalle. El Renault 4 queda en medio de la calle Ramsay, con la puerta delantera abierta y el motor todavía encendido.

Muchos años después, cuatro meses antes de escribir esto, descubrí que un ensayista inglés había elegido como título para un libro la frase que ahora elijo para nombrar este resto: *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire.* La había extraído del mismo libro que yo escondía esa tarde entre mis papeles de estudiante.

Alan Pauls

Tiempo de no morir

En países como el nuestro, la política no ha sido casi nunca un asunto civilizado; en vez de estudiarla dentro de un canon cultural, habría que verla como un capítulo del crimen organizado. Por ello, la reflexión sobre una

etapa como la del proceso militar, es difícil de relacionar con las cuestiones culturales, sus relaciones son adúlteras. Los mecanismos empleados por la represión fueron tan vastos y brutales, que creo que ni siquiera llegaron a discriminar a los escritores en tanto escritores. Quiero decir que nunca se los perseguía estrictamente como escritores. No perseguían libros de ficción. A decir verdad, tenían cierta razón pragmática en esto, la literatura no podía ser peligrosa en un sentido inmediato. Una buena novela puede traer efectos revulsivos a largo plazo, si eso ocurría podrían quemar los libros y hasta a los lectores que hubiesen sido mal influidos. Los grupos comandos que invadieron nuestros domicilios, y nuestras vidas, no estaban interesados en el largo plazo, actuaban hoy, si es posible ayer. Les preocupaba más el periodismo, que tenía un efecto más directo, y, claro, los sindicalistas, los activistas políticos, los opositores en general y algún profesor que influyera a los jóvenes. Dentro de este amplio espectro que fue blanco de la represión (ideológica o de la otra), no incluyo a los militantes de organizaciones armadas, porque como se comprobó en el informe de la Conadep, la absoluta mayoría de los que figuraron en las listas de desaparecidos no pertenecían a grupos armados (las muertes de estos últimos, sea como fuera que hayan ocurrido, comúnmente fueron difundidas como bajas causadas al enemigo). Dentro de esta estrategia global, sólo se interesaron bajo dos aspectos de los escritores (cuando digo escritores, me refiero aquí a narradores o poetas, no hablo de ensayistas o periodistas), digo que a estos hacedores de literatura, propiamente dichos, sólo los tuvieron en cuenta en la medida de su repercusión pública (fama) y de la influencia política y social que sus textos de testimonio pudieran ocasionar, o por su actitud de militancia política «subversiva». Tal vez no esté de más aclarar que ante un gobierno de facto, que practicaba el terrorismo de Estado, «subversiva» era toda actitud política, y hasta diría toda inquietud moral.

Si los escritores más o menos conocidos, que ya tenían varios libros editados, eran perseguidos en la medida en que fuese notoria su oposición ideológica al régimen, y que esta oposición tuviese alguna repercusión pública, nosotros los escritores jóvenes que aún no habíamos publicado casi nada, para ellos no existíamos. Si ellos pretendían accionar, como dije, hoy, o mejor ayer, ocurría que nosotros los futuros escritores no teníamos «ayer». Era más peligroso usar barba, o haber pasado por alguna de las facultades «subversivas», o ser meramente joven. Quiero que se entienda lo que trato de decir: para nosotros no era entonces una cuestión del arte por el arte o de literatura comprometida, ése no era el dilema; era algo que ocurría antes que eso —ni siquiera podíamos llegar a ese punto—. Sin embargo, nosotros *ya éramos escritores* y los libros que aparecieron hacia el comienzo de la democracia, habían sido escritos obviamente antes, durante el Proceso. Pero en medio de los brutales métodos represivos, la persecución ideológica no se detuvo en hilar demasiado sutilmente en el grado de potencialidad revulsiva que un texto literario pudiera tener a largo plazo. Les bastaba con controlar los medios de difusión, con listas negras (parcialmente tácitas) y con la restricción de los medios editoriales. Se podría decir, aunque parezca una simpleza, que no se preocupaban en impedirnos pensar o escribir, lo que no querían era que expresáramos lo que pensábamos, o que lo editáramos.

Esto merece algunas precisiones: porque existía, sí, un mecanismo de represión ideológica que nos afectaba de manera más sutil (aun en la soledad de nuestro escritorio). Derivaba de un par de aspectos generales: 1.— Entre los años 76/79, por ejemplo, la mano era tan dura que varios de los que vivíamos en el país estábamos fundamentalmente preocupados por tratar de sobrevivir. Pese a que no conocíamos entonces, en su cruda extensión, los hechos del terrorismo de Estado que salieron a la luz años después, muchos de los jóvenes, obreros o estudiantes, sabíamos que esto no era paranoia sino un peligro real, porque todos tenían algún pariente, o amigo, o conocido, que había sido detenido o secuestrado. Era natural que en aquella época, y según los momentos más o menos embromados por los que individualmente pasáramos, considerásemos más importante esta tarea de sobrevivir que dedicarnos a la literatura. También por un elemental instinto de conservación, quemamos o enterramos los libros o publicaciones comprometedoras; no era cobardía, ni estábamos abjurando de nuestras ideas, sencillamente no nos iríamos a pasear frente a la comisaría con un libro de Marx bajo el brazo: eso hubiera sido suicidio. Facilitarles un trabajo en el que eran bas-

tante brutos. A un antiguo discípulo de Ouspenski, radicado en la Argentina, un día le allanaron la quinta y se llevaron entre otras cosas un par de libros de tapas rojas; eran las obras de Chuang Tzu, filósofo taoísta del siglo IV a. C. El color era subversivo.

2.— Cuando este miedo a un peligro externo, cuando esta prudencia funcional, fue incorporando en nosotros una permanente señal de alarma, fuimos montando en nosotros mismos ese triste mecanismo que se llama autocensura. Hay que señalar sobre esto algunas cuestiones psicoliterarias. Al principio uno se acostumbra *a no decir,* en público, ciertas cosas que pueden costarnos caro. Al principio no nos preocupa demasiado, porque sabemos nítidamente qué es lo que pensamos y estamos callando. Ahí permanecen nuestras ideas, sólo que no las decimos. Pero cuando las circunstancias —y esta actitud— se prolongan, ocurre, por una característica psicológica, que comenzamos a acostumbrarnos *a no pensar en eso.* Esto ya es más grave, y para un escritor, sin duda descalificador. Este tabique interior es ya algo más difícil de desmontar que la prudencia.

Para aquella época, yo me había ido a refugiar en una especie de rancho en la pampa, cosechaba pasto y trataba de comerlo (esto sí que era lo que dio en llamarse el exilio interior; era el asilo en el «interior» —aclaro que los argentinos llamamos «interior» a todo lo que no sea la ciudad de Buenos Aires—). Cuando me di cuenta de que a causa de los malditos mecanismos psicológicos que acabo de señalar, el silencio se estaba volviendo sepulcral, recurrí a lo que varios de nuestros jóvenes escritores recurrieron: se llamaban talleres literarios, grupos literarios o revistas de literatura. Fueron en realidad encuentros de cofrades en las catacumbas. Ahí sí, podíamos hablar, discutir, pensar y escribir. Hasta de literatura hablábamos. La revista se llamaba *El Ornitorrinco;* la dirigían Abelardo Castillo y Liliana Heker, quienes ya tenían anotadas varias batallas de éstas en las cachas de sus revólveres, y seguían en buena forma. Allí encontramos un recurso contra el silencio interno, y que no muriera en nosotros aquella vocación por escribir algo que valiera la pena. No éramos amigos (después con algunos nos hicimos amigos), éramos cofrades, camaradas, compañeros, y nunca fuimos concesivos entre nosotros; éramos más bien duros, pero esa actitud, a veces implacable, nos la tolerábamos porque sabíamos que estaba originada en buenas intenciones, en intenciones que compartíamos (y que no venían del enemigo). Allí conocí a Sylvia Iparraguirre y a los futuros colegas con los que fundamos, años después, el segundo recurso que inventamos contra los tiempos de malaria. Fue una flor artefacta: *La Rosa de Cobre.*

Nació casi por los mismos motivos que llevaron a Erdosain o a Roberto Arlt a soñar con medias de mujer irrompibles, flores que se volvieran metálicas por un proceso de galvanoplastia, cuellos y puños de camisa de níquel. Era una respuesta creativa a una situación económica asfixiante. Parecía un proyecto utópico, pero no había que perder la capacidad de soñar. Un hombre que no puede soñar es un hombre muerto.

Es que ocurría que la industria editorial argentina llegaba a la democracia arrastrando una de las crisis más severas de su historia. El ochenta por ciento de los libros que se exhibían y vendían en el país eran extranjeros. En el pórtico de las editoriales argentinas, como en la Academia de Platón, había una frase: «Si usted es un joven escritor argentino, no cruce esta puerta». Los nuevos escritores que habíamos sobrevivido como tales (como escritores), que habíamos elaborado nuestros libros, que los habíamos discutido y corregido, como ya dije, en las catacumbas, seguíamos, en la democracia, sin tener acceso a la edición. No tenía que ver con la calidad de los textos, que ya habían ganado, y seguirían ganando, los más importantes premios de nuestro medio y hasta premios en el extranjero. Respecto a esta imposibilidad que hasta 1983 había obedecido a motivos políticos y a un eficaz plan de destrucción económica y cultural, ocurría que con la democracia los obstáculos habían pasado a ser solamente económicos, pero eran igualmente insalvables. Nos decían que no había fondos, no tenían planes editoriales para nuevos escritores, que les lleváramos el segundo libro a editar. No hace falta ser doctor en lógica para darse cuenta de que no se puede empezar por editar el segundo libro editado.

Cuando una cosa que necesitamos no existe, hay que inventarla. Así que nos arremangamos y fuimos comerciantes, músicos, titiriteros, y también editores. Hicimos horas extras para la literatura, horas extraliterarias para construir esa *Rosa de Cobre* con la que terminamos con lo que fue para nosotros casi una década de silencio. De silencio editorial, no de la real producción litera-

ria. En dos años publicamos ocho primeros libros de autores argentinos en la editorial Galerna. No nos dejamos desalentar por ser diez años más jóvenes de lo que parecíamos, no nos dejamos apagar ni por los vendavales de la hiperinflación ni por los humos raros que empezaron a llegar desde el discurso posmoderno. Nosotros, con sudor y bastante locura, galvanizábamos esa flor (¡Salud!: Sylvia Iparraguirre, Marcelo Caruso, Edgardo González Amer, Martha Berlin, Jorge Mirarchi, Lucio Donantuoni) y los que se nos acercaron después con su aliento y sus libros: Rafael Flores (desde España), Ricardo Maneiro (desde Quilmes), Lucio Yudicello (desde Córdoba). Creo que hicimos un buen trabajo; fue bastante duro, pero ahora recuerdo esa empresa con ternura, nos imagino a altas horas de la noche en un taller destartalado, adquiriendo habilidades prácticas que no teníamos, bajo la mirada de Abelardo Castillo que controlaba las cubetas, que nos ayudaba a mezclar los ácidos. Y en realidad a nuestros libros les fue bastante bien. No quiero insistir en la calidad de los textos porque aquí estoy hablando de otras cuestiones, pero resultó que una vez superados aquellos obstáculos editoriales, cuando por fin nuestros libros llegaron a manos de los lectores y de la crítica especializada, nos dijeron que habíamos hecho un muy buen trabajo. Respaldaron la colección unos escritores entrañables como Héctor Tizón, Daniel Moyano, Liliana Heker, David Viñas y Héctor Lastra. Ernesto Sábato nos afirmó que Roberto Arlt, desde el otro mundo, estaba satisfecho con nosotros. Pero insisto en que lo que aquí quiero subrayar es la respuesta creativa que supimos dar a los agobiantes obstáculos cotidianos, ese método de alternativa cultural que pudimos soñar sobre la marcha. Y, como ya se sabe, que mejor que regalar un pescado es enseñar a pescar, eso es lo que aprendimos: a volver concretos nuestros sueños; fue una buena lección, que si hace falta, dado que el sistema macroeconómico que está detrás de nuestra actual democracia no es muy distinto del que estaba detrás de los militares, digo que si la situación vuelve a ponerse jodida, si tienden a asfixiarnos los vapores cadavéricos del posmodernismo, o si los editores se vuelven demasiado pesados con sus ideas del libro mercancía y las leyes del mercado, o si los políticos (que manejan los planes culturales) nos atosigan con sus actuales ideas sobre la muerte de las ideologías (que en sus bocas quiere decir: la muerte de las ideas y de los ideales), bueno, entonces podemos llevar a cabo algún otro invento en la línea de Arlt, y mostrarles que la literatura es algo más que un mero juego, en todo caso un juguete rabioso que les largaremos entre las piernas para que muerda a quien corresponda.

Roberto Anglade

Por qué Nietzsche en la Argentina no es (solamente) posmoderno

El 24 de marzo de 1976 —lo intuíamos entonces, lo sabemos ahora— se cerraba una etapa en la historia argentina. Las Fuerzas Armadas asumían el poder, con el apoyo tácito de amplios sectores de la clase media. Finalizaban tres tumultuosos años jalonados por resonan-

tes y extraños acontecimientos, sobre los cuales la sociedad argentina aún está lejos de haber meditado suficientemente.

En 1973, impulsado por un impresionante avance popular, *cuyos principales protagonistas eran la juventud* y la clase trabajadora, el general Perón retornaba al país luego de 18 años de exilio. Lo hacía en el contexto del triunfo abrumador del peronismo, en elecciones libres arrancadas a una dictadura militar que gobernaba el país desde 1966. Tocaba a su fin un período de casi dos décadas caracterizado por la proscripción del partido mayoritario y la persecución de sus militantes.

La vuelta de Perón había sido precedida por un interesante debate teórico. Frente a la tradicional inteligencia de la Argentina edificada según los cánones, apenas alterados, de 1880, había surgido una nueva generación de intelectuales, artistas y pensadores jóvenes que impugnaban radicalmente tanto la concepción del país como el modo de encarar la tarea cultural por parte de aquellas élites ilustradas. La convencional disidencia académica entre la derecha conservadora y la izquierda liberal —igualmente miopes para ver las realidades surgidas a partir de 1945— pasó a un segundo plano frente a la fuerza avasalladora de una lectura e interpretación renovadas de la historia argentina y de los clásicos del marxismo, que procuraban compatibilizar la teoría de la lucha de clases con las ideas de liberación nacional. A la luz de las revoluciones china, vietnamita, cubana, el peronismo aparecía como un formidable movimiento de liberación nacional en un país dependiente. La vieja comprensión del peronismo en término de «fascismo criollo» se batía en retirada —ya en la década del 60— ante el vigor de la nueva interpretación. El peronismo era «socialismo nacional», socialismo adaptado a las exigencias de un país dependiente, en el cual es impensable una revolución social sin liberarse simultáneamente de la sumisión imperialista. En este contexto, adquirieron una enorme importancia autores argentinos casi desconocidos hasta esos años: Scalabrini Ortiz y Jauretche son quizá los ejemplos más elocuentes.

¿Todo este poderoso movimiento cultural era sólo una nueva moda? ¿Una vez más la inteligencia argentina absorbía ideas prestigiosas generadas en los países centrales y las trasladaba a nuestras latitudes? ¿Cuánto había influido el 68 francés en el discurso ahora dominante? En todo caso, no tuvimos demasiado tiempo para saberlo. Menos todavía, para ver qué habría pasado si las nuevas lecturas, motivaciones, propuestas estéticas, se hubiesen *asentado, alcanzando madurez, suficiente grado de elaboración.* Apenas instalado el gobierno popular, el terror y el contraterror empezaron a monopolizar la escena, adueñándose progresivamente de ella, relegando a un casi inexistente segundo plano la discusión conceptual. Basta mencionar el 20 de junio de 1973, Ezeiza. Las viejas estructuras de poder se mostraron impotentes frente a la crisis: partidos políticos, sindicalismo, corporaciones empresarias, agrupaciones juveniles, intentaban vanamente y no siempre con la debida energía y buena fe y los mejores métodos, controlar la situación. La violencia ciega se multiplicaba en progresión geométrica sin que la democracia, recientemente reinstaurada, atinase a encontrar las soluciones, los mecanismos para contrarrestarla. Perón agonizaba, pronto moriría. López Rega, siniestro personaje próximo al líder, acumulaba —sin que aún hoy sepamos cómo— día a día más poder. Los grandes medios de comunicación predicaban cada vez más desenfadadamente la ruptura del orden constitucional. La esperanza de una revolución que —en el marco de la democracia— permitiera recuperar la dignidad de los argentinos se diluía rápidamente en el horizonte.

El 24 de marzo de 1976, las armas reemplazaron definitivamente a las ideas. El pueblo argentino perdió con ello una batalla decisiva. El ascenso de la violencia a los extremos había dejado reducida la contienda a unos pocos y nada representativos actores: los grupos guerrilleros y la represión ilegal. Pero si el pueblo argentino perdió una batalla, el pensamiento argentino, la cultura argentina, perdieron —tal vez— la guerra. Élites culturales tradicionales, nuevas generaciones, perdimos todos, perdimos por igual, perdimos la posibilidad de la palabra. Hay que decir, sin embargo, que algunos viejos intelectuales del régimen se adhirieron rápidamente al nuevo estado de cosas. No fueron muchos pero los hubo. Y corresponde mencionar un ejemplo paradigmático: Jorge Luis Borges, cuya literatura —es obvio— no queda por ello invalidada.

¿Qué hacer? Por cierto, muchos intelectuales, artistas, pensadores, optaron por el exilio. Exilios forzados o exi-

lios por conveniencia. Otro debate pendiente. Pues ni todos los que se fueron eran perseguidos, corrían objetivamente peligro, ni todos los que eran perseguidos se fueron. Algunos hasta carecían de las posibilidades materiales de hacerlo. De los últimos, muchos pagaron con su vida su atrevimiento. Otros —era su destino— sobrevivieron. Sea como fuere, aprendimos algo que no olvidaremos: en la Argentina pensar, crear, implica arriesgar la vida. Hasta ese punto llega nuestra responsabilidad. A su turno, los europeos también lo habían experimentado. ¿Cabe esperar a partir de allí otro espesor, otra gravedad de la cultura?

Yo —como tantos otros— me quedé. Y decidí seguir pensando. ¿Cómo hacerlo? ¿Por dónde seguir? Mi situación no era similar a la de los académicos. Para mí el pensamiento filosófico era —lo sigue siendo, creo que el auténtico siempre lo fue— compromiso con la realidad, exigencia de asumir conceptualmente la propia realidad. Por lo demás, sin ser marxista, compartía yo las ideas básicas de transformación en términos de liberación nacional y social, con una fuerte insistencia en la peculiaridad irreductible de las culturas, fundamentalmente de las culturas no (o no enteramente) europeas. Ya —por esos años— me oponía en términos teóricos muy concretos a lo que denominaba «horizonte ontológico de lo universal», sustrato más hondo de la cultura europea, surgido a fines de la antigüedad clásica, consolidado en la modernidad y no abandonado hasta hoy. Cifraba en él lo esencial de la dominación imperialista de Occidente.

Dicho de otra manera: en la reivindicación anticolonial de los pueblos del Tercer Mundo, muy principalmente, en la conversión de sus culturas nacionales y populares en voluntad política, veía yo entonces la emergencia de un pensamiento, de una filosofía de la diferencia que ponía en jaque al presupuesto universalista desde el cual Occidente había legitimado siempre su ancestral práctica de sumisión de otras culturas, desacreditando la singularidad de las mismas en nombre de una propia particularidad erigida en valor absoluto. Por cierto, la dominación cultural siempre fue el punto de partida de todo otro tipo de dominación (económica, política, etc.).

¿Quién había desarrollado mejor que Nietzsche una crítica sin concesiones a los presupuestos más recónditos del pensamiento occidental? ¿Por qué no continuar pensando entonces por la senda abierta por Nietzsche, bibliografía, problemática, terminología, torpemente no prohibidas por la dictadura?

En los años de mayor represión fue pues para mí la frecuentación de las obras de Nietzsche el modo de sobrevivir intelectualmente. De permanecer fiel a mis preocupaciones de fondo. Dejo aquí de lado las otras lecturas e intereses, que fueron muchos. Me atengo a lo esencial. Debo aclarar, por lo demás, que no fui el único en experimentar este viraje, el único que llegó a esta misma conclusión. Varios cultores del pensamiento filosófico argentino que siguieron trabajando en el país tomaron por esta vía. Menciono, a modo de ejemplo, a Jorge Bolívar.

Es cierto que para quienes en Latinoamérica pensábamos —y pensamos— tomando alguna distancia frente a las modas ideológicas europeas o norteamericanas, a partir del sentimiento de habitar una realidad distinta que nos exige pensar desde otros fundamentos, las lecturas de los autores europeos o norteamericanos son simples estímulos, búsqueda de insertar nuestras a menudo mudas intuiciones en el lenguaje de la cultura dominante. Pero también lo es que la lectura de un gran filósofo, de un gran creador, no es sin consecuencias. Concretamente, la convivencia con los textos de Nietzsche fue transformando significativamente mi pensamiento. Aprendí en aquellos años, mientras en más de una oportunidad por las noches veía y escuchaba extraños procedimientos, que la liberación de los pueblos y las culturas no pasaba fundamentalmente por un enfrentamiento dialéctico con el dominador, regido por la lógica de la negatividad, sino antes bien por la afirmación de la propia diferencia. Se fue consolidando así una metafísica de la singularidad, de la diferencia, de la repetición, en una palabra, de la afirmación incondicional de sí, alejada de toda racionalidad dialéctica (y aún de toda racionalidad). La relectura de la historia argentina y latinoamericana me revelaba en la acción de sus grandes caudillos populares la práctica de tal autoafirmación.

Mientras tanto, el régimen militar se deterioraba lenta pero inexorablemente. El apoyo inicial de los sectores medios se desvanecía. El relativo aislamiento internacional, la absoluta incapacidad para encontrar los más elementales atisbos de solución a los grandes problemas nacionales, la corrupción y las disidencias internas, las consecuencias inexorables del genocidio, la absoluta ile-

galidad e ilegitimidad, minaban la dictadura. Simultáneamente, sin embargo, las grandes mayorías se habían deslizado hacia el más hondo y crudo escepticismo.

En ese contexto, tres días después de la brutal represión a la primera manifestación pública de la Confederación General del Trabajo, realizada el 30 de marzo de 1982, estalló la guerra de las Malvinas. El pueblo salió rápidamente del escepticismo y apoyó, en muchos casos sin reservas, el accionar de la Junta Militar. En mi caso, aunque reivindiqué la guerra de las Malvinas, había leído y enseñado demasiadas veces la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel como para ignorar que la fe ciega es una consecuencia necesaria del escepticismo, en última instancia tan fallida, tan propia de una lógica de esclavo, como él.

El resultado es conocido: a la derrota de lo popular en 1976 se sumó la de lo nacional en el 82. Y, por supuesto, otra vez los muertos. Más muertos. El retorno a la democracia —a una democracia aún hoy altamente condicionada, no en último lugar, por una monstruosa, ilegítima e impagable deuda externa— siguió, casi sin solución de continuidad, a la derrota militar.

Confieso que me costó —y todavía me cuesta— comprender lo que pasó entonces. Mi espíritu de lucha había permanecido intacto. Es más, se había potenciado. Pero la sociedad argentina —no lo entendí inmediatamente— se había modificado en forma profunda y duradera. Los años de brutal represión, los incipientes cambios internacionales, la destrucción de la industria, el exilio y el borramiento de los intelectuales, los creadores, los pensadores, las derrotas, el vaciamiento cultural, habían generado un clima que propiciaba reclamos elementales, casi inimaginables en comparación con las exigencias de los 70. Poco más o menos, se trataba de respirar. Los anhelos de los sectores medios —en su momento, cómplices del golpe del 76— determinaban el panorama. La vigencia de los derechos humanos, entendidos como el «libre» ejercicio de los derechos individuales, pisoteados —junto con cosas tan o más importantes— durante tantos años, aparecía como panacea. Alfonsín y el partido radical fueron quienes mejor interpretaron esa situación y así se explica el triunfo electoral del 83.

El peronismo, vaciado de todo contenido revolucionario, inició el camino de adaptación a los requerimientos de la nueva sociedad. Su sector político —por definición, el más sensible a las exigencias inmediatas de la gente— dio comienzo, luego de la derrota electoral, a un decidido proceso de transfiguración. Se trataba de adecuarse al imperio de un nuevo principio. Los mecanismos y valores de la democracia formal, que durante décadas ocuparon un lugar secundario en la consideración e intereses de la sociedad argentina, cubrían todo el espacio del juego político.

Mi pensamiento transcurría, mientras tanto, por otros carriles. Yo estaba seguro —lo sigo estando— de que el ejercicio de la democracia formal no garantizaba por sí mismo la consecución de los grandes objetivos nacionales. A la luz del pensamiento nietzscheano —y no sólo a su luz— las exigencias manifiestas de las clases medias se me mostraban como requerimientos propios del «último hombre». A mi juicio, la masa, una masa inorgánica y amorfa, había reemplazado al pueblo. Las acusaciones de fundamentalismo no se hicieron esperar. Varias intervenciones públicas —de carácter explosivo— me llevaron a advertir que la gente estaba lejos de querer una vida afirmativa, de retomar el incierto camino del riesgo y de la lucha. El «proceso de reorganización nacional» había cumplido su cometido. La voluntad había desaparecido. Razones, por cierto, no faltaban.

Al mismo tiempo, el clima intelectual había cambiado notoriamente. En filosofía, el neopositivismo, tomando casi por asalto las cátedras universitarias, daba la tónica. Sin embargo, el «pensamiento débil» comenzaba a despuntar en sus dos versiones dominantes y complementarias: el neorracionalismo de Habermas y Apel y el posmodernismo de Vattimo, Baudrillard, Lyotard. Foucault empezaba a ganar un espacio que *a priori* parecía perdido para siempre. Los exiliados, por su parte, volvían al país predicando casi a coro las virtudes de la socialdemocracia. La libertad de expresión se proclamaba como un fin en sí. Artistas y literatos exaltaban unánimemente el pluralismo y el disenso, aunque sin proponer mayores contenidos. El psicoanálisis, fortalecido durante los años de la represión, ocupaba un inmenso espacio en la escena intelectual argentina. El «deseo» se convertía en una dimensión fundamental de la subjetividad. Las elaboraciones de los que habíamos permanecido en el país y no habíamos renunciado a pensar, crear y actuar por cuenta propia, se eclipsaban ante la fuerza del nuevo panorama.

¿Qué relación podía tener «mi» Nietzsche, el Nietzsche, es cierto, impugnador de la metafísica europea tradicional, de la metafísica de la totalidad, pero también de la moral, de la cultura y del modo de vida cotidiano europeo occidental, con el alegre danzarín que habría predicado una presunta anarquía, horizonte de una «creatividad» tan confinada de antemano en lo puramente individual como en un recortado y neutralizado terreno «estético»? Sobre todo ¿qué relación podía tener «mi» Nietzsche, el de la voluntad de poder y el superhombre —si la traducción del *Ubermensch* por «superhombre» es mala, la traducción por «ultrahombre» es todavía peor— el Nietzsche de la autoafirmación, el del poderoso decir sí, el del sentido de la tierra, el de las fuerzas organizadoras, el de los centros de fuerzas, el de la voluntad junto a la cual se congregan otras voluntades, el de la trasmutación de los valores, el de los imperativos antiliberales hasta la maldad, el de la honestidad respecto del poder, el de los límites éticos inmanentes al poder, el que reconoce como antecedentes a Píndaro, Teognis Calicles, Tucídides, Maquiavelo, el de los filósofos del futuro, filósofos legisladores, liberadores de la teología, el de la Gran Política, y el de tantas otras cosas, con el mero promotor de una producción simbólica tan abstracta como resignada e impotente? ¿Han leído nuestros posmodernos la obra de Nietzsche? ¿Han considerado seriamente siquiera las últimas páginas del célebre libro de Vattimo, *Il soggeto e la maschera* cuando —cierto que en 1974— éste identifica el «ultrahombre» con el proletariado? Si el Nietzsche del nacional-socialismo representó un gigantesco y abominable fraude, el Nietzsche «posmoderno» —y no me refiero sólo a Vattimo, sería preciso detenerse en los usos foucaultianos, derridianos, etc. del pensamiento de Nietzsche— no le va en zaga. Quizás —eso sí— sea más inocuo.

La ilusión alfonsinista estalló en mil pedazos el 6 de febrero de 1989. Quedó a la vista que mientras imperaba el discurso apologético de la «democracia» —siendo estrictos deberíamos decir: del liberalismo o del neoliberalismo—, jalonado por las sucesivas concesiones a los responsables de la represión arrancadas a través de rebeliones armadas, los grandes intereses habían continuado impertérritos la acumulación de poder iniciada decisivamente en 1976. Ahora, el país estaba definitivamente en sus manos.

Mientras tanto, la creciente marginación, producto de la dictadura y agudizada sensiblemente merced a la torpeza e hipocresía de la política económica del radicalismo, había engendrado en el seno del partido justicialista a un nuevo candidato a la presidencia de la Nación. Pocos meses antes del desmoronamiento del gobierno radical los sectores más pauperizados y desintegrados de la sociedad argentina habían consagrado a quien sería —a partir de julio de 1989— el nuevo presidente de la Nación: Carlos Menem.

Entre febrero y julio de 1989, asistimos a un desnudamiento inédito de las verdaderas relaciones de poder que vertebran la nueva sociedad argentina. Ante ello, la hiperinflación que azotó el país durante esos meses, no pasó de ser algo anecdótico, un fenómeno de superficie. Clara muestra, sin embargo, de que el terrorismo económico es también posible. Desde sus comienzos, el gobierno de Menem se instaló de un salto —abstrayendo de toda ideología convencional, haciendo tabla rasa de las posiciones tradicionales del peronismo— en la trama de aquellas relaciones de poder. En este sentido, la temprana alianza con Bunge y Born —un símbolo privilegiado de los grandes intereses económicos, como nunca antes puestos a la vista— tuvo un carácter paradigmático. Enseguida, el derrumbe estrepitoso del socialismo soviético —fenómeno de imprevisibles alcances, apenas tematizado todavía, si descontamos el trivial discurso del periodismo— pareció avalar el camino «pragmático» elegido, y desarmó a los eventuales impugnadores de una maniobra reñida con todos los cánones de la moral tradicional.

El mundo intelectual argentino experimentó entonces un colapso del cual aún no se ha respuesto. No sólo porque el curso de las cosas se revelaba inequívocamente divergente respecto de las supuestas posibilidades rectoras —a nivel político— de una tan predicada como imprecisa profundización de la democracia formal, sino porque pensadores, intelectuales, artistas —también aquella minoría que había perseverado en las viejas ideas de liberación, más o menos «aggiornadas», según los casos— experimentamos sin atenuantes el rotundo fracaso del intento en influir en los rumbos políticos del país.

El paso siguiente fue el retraimiento estoico. Intelectuales, pensadores, artistas, retornaron más o menos rá-

pidamente a sus tareas más próximas, a sus ocupaciones técnicas, desentendiéndose de lo político. Por lo menos, de la aspiración a incidir decisivamente en ello. Simultáneamente, los políticos dieron a entender que convivían más satisfactoriamente con la farándula, con los protagonistas del espectáculo frívolo y pasatista, que con los productores de la alta cultura.

Paso a paso —en eso estamos— los temas dominantes de discusión se fueron imponiendo y procesando sin intervención significativa alguna por parte de los pensadores, los intelectuales, los artistas. Plan económico, reforma del Estado, política educativa y cultural, política social, orientación de la política exterior, rol de las Fuerzas Armadas, papel de la Iglesia Católica y de las otras confesiones religiosas, reforma de la Constitución Nacional, ética individual y social, situación de las ideologías, problema religioso, sida, corrupción, ecología y todo cuanto se quiera imaginar, son cuestiones transitadas por funcionarios y comunicadores sociales, en el contexto de una chatura y banalidad casi inconcebibles.

La cultura argentina en la democracia. Luego de casi diez años de haber despertado de la pesadilla de una dictadura cuyos efectos diferidos seguiremos padeciendo hasta quién sabe cuándo, no podemos decir que nuestra cultura pase por un buen momento. Es cierto que exhibimos una producción aceptable en las cuestiones de nuestra más próxima competencia; también lo es que, al amparo de las libertades públicas, hemos consolidado, al margen de lo estatal, algunas instituciones culturales que sobre la base del esfuerzo de sus adherentes, despiertan y promueven vocaciones, mantienen vivas las inquietudes, ayudan al perfeccionamiento, motivan la creación. Pero no incidimos. Los creadores —por lo demás— se ven compelidos a adaptar su producción a los requerimientos de las grandes industrias culturales que piensan y actúan con criterios estrictamente comerciales. Complementariamente, la inquietud auténtica, la sensibilidad estética y la capacidad de comprensión de la masa cultural disminuyen y se distorsionan a un ritmo vertiginoso. Es obvio que muchos de estos fenómenos no son patrimonio exclusivo de la Argentina. Por último, se ha perdido el diálogo entre los intelectuales y el pueblo que —de muy distinta manera— caracterizó las décadas de los 70 y los 80. La incomunicación y la fractura son hoy inocultables.

Indudablemente, es siempre difícil referirse al presente inmediato. Se notará en mi texto. Por poco que se haya reflexionado sobre los 70, sobre la dictadura, por más interrogantes que permanezcan abiertos, debates pendientes, la distancia permite una perspectiva equilibrada. Resulta más fácil totalizar y distinguir lo esencial de lo inesencial. Acontecimientos que hicieron mucho ruido en su momento se convierten en anécdotas intrascendentes que ni siquiera merecen ser narradas. Y viceversa. En cuanto nos acercamos al presente, las observaciones se vuelven más dispersas e inorgánicas, cuesta calibrar la importancia relativa de los distintos fenómenos. Además, la caída del gobierno militar, por un lado y, por otro, el profundo cambio en la situación internacional en los últimos años, es decir, la planetarización de la economía de mercado y la democracia liberal, ha abierto la Argentina al mundo con una velocidad y en una escala jamás conocidas en el pasado. No es sencillo prever qué consecuencias tendrá a mediano plazo sobre nuestra cultura esta situación.

En lo inmediato, advierto, sin embargo, una tendencia peligrosa. Es el deslizamiento de la cultura argentina —no me refiero al pueblo hoy anestesiado, sino a los profesionales de la cultura— hacia cierto resentimiento, revestido de argumentos provistos por una vieja moral. Ante todo, ello revela que el estoicismo no resulta del todo satisfactorio. Es natural: la profunda transformación del rol del intelectual en los 70 ha dejado su huella. Aun cuando, eventualmente, en 1976 —como insinué más arriba— la cultura argentina hubiera perdido la guerra. La mayoría de los intelectuales, artistas y pensadores argentinos, no pueden renunciar definitivamente, sin grandes conflictos, a influir en la vida de su comunidad. Nos hemos volcado al estoicismo, hemos retornado a un estrecho profesionalismo, en ocasiones semijustificados por apelaciones a ciertas elaboraciones «posmodernas», porque —una vez más— hemos perdido.

Pero atendamos aquí otra vez —por última vez— a Nietzsche. Al Nietzsche que meditamos en el marco de la dictadura, al Nietzsche que nos orientó en el marco de la experiencia democrática del 83 al 89. Acaso también hoy —en esta Argentina desorientada y errabunda— tenga algo que decirnos. Pues si «Dios ha muerto», esto es, si todos los valores tradicionales generados por Occidente ya no valen, si ya no son vinculantes —fenómeno de al-

cance histórico mundial—, si —aquí y por doquier— estamos instalados en el corazón del nihilismo, nada ganaremos con apelar a argumentos morales a la antigua usanza. No se trata, pues, de criticar abstracta y masivamente al poder. Aunque más no fuera porque, caídas las ideologías —otro efecto de la muerte de Dios— el poder, casi sin máscaras, será de aquí en más el inevitable y casi excluyente protagonista. Más que vituperar resentidamente contra el poder refugiándonos en hipócritas éticas comunicacionales o intrascendentes y depotenciados juegos dionisíacos, ¿no será en los próximos años una tarea central de la cultura argentina encarar desprejuiciadamente el fenómeno del poder, hacerse cargo de su esquiva condición, establecer distinciones imprescindibles en su seno, como la que deslinda la autoafirmación de dominio?

Silvio Juan Maresca

Marxismo, crisis e intelectuales*

¿Cuál es la crisis que atraviesa a nuestra sociedad?

Comencemos desde antes. La dictadura pretendió, a diferencia de otras anteriores, «reorganizar» a sangre y fuego, de arriba a abajo, los fundamentos sociales, políticos, culturales y económicos de la nación. Dispuesta a todo, hasta la más cruel de las imposiciones, llevó la guerra interior contra la sociedad mayoritaria. Proyecto frío y racional para modificar el país, el más siniestro y cruel que se intentara nunca: la intención era que fuera radiada para siempre la voluntad popular. El horror desencadenado desnudó dramáticamente su dimensión humana: llegaron a los extremos más inauditos en la historia mundial de la tortura. Estos rostros cómplices que se prolongan en el actual gobierno están todos incluidos en el mismo círculo de ese infierno que nos dieron.

En 1983 la sociedad argentina ya no era la misma que antes del 76: se había transpuesto un límite cualitativo, había sido transformada, aunque ella misma no lo supiera todavía. Por eso los límites de los cuales ahora se parte son nuevos. No que antes no existieran: la historia anterior lo muestra. Pero no había alcanzado su forma sistemática, tan siniestra en su organización y aplicación, tan gozosamente ejercida y complacida, tan ensañada. Gozaban casi todos ellos con el dolor y el espanto. Nunca una complicidad directa y sabida abarcó tan profundamente a los más diversos poderes. Recurrieron al terror de Estado sin que les temblaran ni se les estremecieran los llamados «sentimientos humanos». Todos los poderes pusieron su alma al desnudo: allí se mostró lo más siniestro como su verdad profunda, sin tapujos. Forma parte de una misma estrategia: el ejercicio consciente y frío del horror como medio. Sabían, todos ellos, militares y curas, empresarios y financistas, políticos y periodistas, ideólogos y diplomáticos, lo que se hacía. Y lo apoyaron. Sobre ese fondo hablan y actúan ahora. Sobre todo con Menem, que es el continuador más acabado de lo que el Proceso militar se propuso y no alcanzó a dar término.

Entonces, hay un antes y hay un después del terror. La represión siniestra del Proceso fue un proyecto de domesticación completa de la sociedad. Un intento de «solución final» a la rebeldía. La justificación que todos los sectores han expresado para con esos crímenes muestra la base sobre la que se asientan nuestros lazos sociales.

* *Entrevista con Alberto Pipino para* Utopías del Sur, *n.º 4. Buenos Aires, 1990.*

Todo el poder que lograron se sustenta en el crimen, cuya figura modelo es la desaparición de personas.

Recordemos qué pasó entre nosotros antes del 76. En contradicción con el reflujo europeo, cuyo signo es el fracaso del mayo francés del 68, se produjo un incremento de las luchas populares, por ejemplo, en Chile, en Bolivia, en Uruguay, como antes en Venezuela y en Colombia: en nuestros países el capitalismo verifica sus límites. Y he aquí que eso pasaba también en Argentina. El cordobazo y el rosariazo se producen en el 69. De modo tal que hubo en América Latina una especie de conflagración popular, entusiasta. Mientras Europa caía en el escepticismo, paradójicamente en América Latina cundía el entusiasmo. Estaba la enseñanza de Cuba, de Vietnam, como antes Argelia, y por detrás el maoísmo chino, y también entre nosotros se pensaba trasladar esos modelos de revoluciones triunfantes y de experiencias distantes a las luchas nacionales. Todo eso circulaba en el imaginario revolucionario en América Latina: diez, mil Vietnam, se decía.

Sin embargo, para los que vimos, desde niños, cómo se desarrollaba la guerra civil española, y luego adultos, la segunda guerra mundial, el stalinismo, el genocidio de judíos, el apartheid en África, la reconversión de la revolución argelina, pero también la represión en Checoeslovaquia y en Hungría, nunca nos engañábamos respecto de qué socialismo se había implementado en la URSS. No era necesario adherirse a Trotsky para pensarlo. Eso nos servía para comprender qué había y hay de irrenunciable en todo proyecto político. Por lo tanto, veíamos el germen del fracaso en toda revolución triunfante que repitiera su concepción despótica y militarista, aunque el pueblo hubiera dado lo mejor de sí mismo. No nos tragamos el sapo, quizá desde el mirador que nos ofrecía el primer peronismo, ni sobre el stalinismo ni sobre la capacidad «revolucionaria» de nuestra clase obrera peronista ni, por lo tanto, sobre cierto ideologismo político y filosófico que se ponía a cuenta de Marx. Marx ni aún en su época se hacía ilusiones: escribía sobre lo duro y difícil de la conversión de la conciencia obrera. Ya desde la revista *Contorno* los que formábamos parte de ella, Ramón Alcalde, David Viñas y su hermano Ismael, Noé Jitrik, Adelaida Gigli y yo mismo, desde los años 50, decíamos desde la izquierda «no» a ese peronismo tanto como al stalinismo.

La historia nos ha ido dando la razón de nuestras razones. Es cierto también que nos dio la razón más en aquello que negábamos que en lo que afirmábamos —como sucede casi siempre—. Aunque ese fracaso del peronismo y de la izquierda se haya convertido, contradictoriamente, también en nuestro. Porque, aún venciendo en un primer momento, ¿era pensable en serio una revolución socialista con la opresión popular, la burocracia estatal, el culto del héroe, y una organización represiva en el interior mismo de las fuerzas populares? ¿Era pensable una transformación social sin democracia?

A tu regreso, en 1983, ¿qué cambios encontraste?

Pues, encontré que la realidad era la misma y simultáneamente no lo era. Es difícil ver lo mismo y al mismo tiempo distinguir en él lo diferente. La sociedad parecía idéntica a primera vista, pero de esa imagen familiar surgía ahora un halo frío que acompañaba a todos, y también al paisaje de la ciudad. Comenzaba a notar cambios muy sutiles que la gente había sufrido, como lo habíamos necesariamente sufrido también nosotros. También las calles estaban tristes, como si cada una de ellas guardara su historia secreta. Ahí comenzó a aparecer lo que uno sospechaba: que el terror no podía no haber dejado huellas. Todos, afuera y adentro, habíamos segregado ciertos anticuerpos para poder vivir, para preservarnos: nos habíamos acorazado contra el miedo, y eso se notaba. Una cierta distancia, externa e interna, como contraparte a la angustia que el terror produce, presente en los que se habían quedado, o actualizada en nosotros, que nos habíamos ido. Al principio no se ve, pero al llegar uno recupera lo que habíamos eludido y que nos esperaba, agazapado: esa dimensión de horror y de muerte que nos invadió de nuevo, como si llegáramos a un campo minado, donde las imágenes de los desaparecidos, de los torturados, la mirada torva y siniestra y amenazante de los asesinos volvieran a asediarnos.

Habían infiltrado todo el tejido social, y se ponía de relieve aún en las relaciones mínimas, institucionales o familiares. Ahí comprendí una cosa que me parece fundamental: hasta qué punto cala y persiste el terror. Hasta qué punto es un límite para vivir y pensar, pero que al mismo tiempo es un límite impensado e impensable para quien lo ha vivido. Es como si el cuerpo se hubiera acorazado, insensible al dolor de lo que teme, pero tam-

bién la conciencia. Y uno sigue pensando, iluso, que piensa no desde el terror sino desde la libertad: que uno es libre de pensar lo que quiera. El terror, como la muerte, trabaja en silencio en nosotros mismos, mudamente.

El horror y la muerte habían atravesado de un extremo al otro a la Argentina. Así, hay un antes y un después del terror, como experiencia colectiva, que la gente no siempre percibe porque —insisto— es difícil estigmatizar al terror cuando uno ya está habituado a sobrevivir dentro de él. Sólo digo habituarnos, no familiarizarnos. Y con el comienzo de la «democracia» grandes sectores sociales sabían que eso era lo que debía ser elaborado, llevado a la conciencia para vencerlo en el cuerpo y volver a animar sus ganas ciertas: vencer el miedo colectivamente, aunque siempre esté en cada uno como individuo.

El radicalismo alfonsinista se hizo cargo al principio de estas esperanzas: la justicia encaró el juicio a los culpables de los crímenes, definidos de «atroces y aberrantes». Calificación superlativa para nombrar el extremo límite infringido: más allá no hay palabras para designar lo inhumano. Pero luego cedió, poco a poco, en lo más importante: radió el tema de los medios de difusión que le respondían, disolvió y entregó al enemigo el empuje colectivo cuyo apoyo perdía. Nos entregó, luego de una parodia de coraje civil, en Semana Santa, y aceptó jugar el juego en la representación trágica en La Tablada. El lenguaje del neoliberalismo privatista encontró en el radicalismo un aliado sincero. Y, como ya lo sabemos: se comienza por ceder en las palabras y se termina por las cosas. Como una pintura falsa que se decolora desapareció poco a poco, se fue borrando y apareció otra en la poca tela que tenía: la sonrisa siniestra de lo enemigo. Luego el terror puso su huevo de la serpiente en la justicia: vino la ley de Punto Final y de Obediencia Debida. Con esta última ley se entroniza la barbarie como ley suprema. El juez Bacqué, de la Suprema Corte, tuvo el coraje de decirlo: «Es el límite infranqueable que nos separa de la barbarie; la idiotez técnica, el fanatismo desatado y la "Realpolitik" han puesto a la humanidad, por primera vez en su historia, en el riesgo cierto de un retroceso incalculable». Alfonsín ratificó la preeminencia del terror como base suprema de nuestra vida social, anterior a toda justicia. ¿Cómo no pensar entonces que lo aberrante y atroz, así exculpado, permanezca como una amenaza constante para cada ciudadano?

Por eso la tarea de elaborarlo socialmente permanece. Es el objetivo fundamental de toda política democrática. Creo que está presente en toda actividad, y también en el trabajo intelectual: vencer el límite de aquello que te autoriza a pensar y a actuar. Si queremos pensar debemos enfrentar la angustia de muerte que el terror decantó en uno para impedir que lo hagamos: hay que seguir pensando dentro de ella contra ella. Ahí es donde se comprende el efecto social de la represión sobre la gente, sobre todos nosotros.

¿De dónde sacar las fuerzas para enfrentar este terror?

Las Madres de Plaza de Mayo son las primeras que enfrentaron el terror y osaron: pusieron un límite a la amenaza. Al arrostrarlo lo desnudaron en su eficacia final. Figura ancestral la de estas madres, engendradas por sus hijos muertos hacia un nuevo destino. Hablan desde más allá del terror: sacan sus fuerzas desde más abajo, porque al franquear los límites que el terror imponía lo vencieron fuera y dentro de sí mismas, y engendraron nuevamente un resplandor de vida que nos iluminó a todos. Fue dura batalla la de este coraje que tuvieron que vivir como una experiencia-límite. Marcan con su modelo extremo una situación que es común ahora a todos los ciudadanos: cada uno lleva en sí mismo la amenaza de ser un desaparecido. Soy, pero puedo dejar de ser, porque el crimen atroz y aberrante ha quedado impune. Hay piedra libre para los asesinos. Las figuras posteriores que se dieron alrededor de la defensa de los Derechos Humanos son las de quienes osaron mantener presente esta dimensión del terror, que enfrentaron y se mueven: no fueron paralizados.

Porque el efecto buscado, consciente en la estrategia de la dominación durante el tiempo político y pacífico de la democracia, es paralizar a los hombres, domesticarlos, profundizar hasta el extremo límite el autocontrol: continuar sutilmente segregando los índices y los signos de que el terror está allí, siempre presente, amenazante. Los medios de comunicación y las instituciones, los organismos de gobierno, la escuela y la iglesia lo hacen continuamente, está todo programado. La Tablada fue la teatralización extrema de esa amenaza: lo real y lo imaginario coincidieron. Si elaboramos social-

mente esto, entonces podríamos elegir y darnos una nación diferente a la que estamos viviendo ahora. Tendríamos también con qué oponernos al despojo económico, a la desazón y a la desesperanza. Estaríamos apoyándonos en experiencias de coraje colectivas, que forman, promueven y sostienen las individuales, para enfrentar el pasado que subsiste y por lo tanto al propio presente aterrorizado. La vida social vencería a la muerte y el desamparo privado.

¿Desde dónde está pensada esta crisis? ¿Hasta dónde la obsecuencia a las fundaciones que financian estas investigaciones?

Si partimos de lo anterior, podemos pensar, en 1983, qué pudo pasar con los intelectuales. Como vimos, sienten seguramente lo que todos. Prosiguiendo esta línea hay quienes pueden reconocer el miedo y tornarlo consciente; otros siguen escribiendo y pensando para no verlo: lo visten de palabras. Algunos, seguramente, lo enfrentan sin poder decirlo y, quizás hacen —piensan, escriben, actúan— mucho más que otros, y aparece en lo que dicen. Entonces, sin pretender levantar el dedo, vemos que hay intelectuales «libres» sometidos al mismo límite que los que se mantienen en el molde de las fundaciones internacionales. Pensar de cierta manera también es una forma de institucionalizar el pensamiento, las ideas. «Mantenerse en el molde»: la expresión popular lo dice claro.

Creo que fuera de la relación que tienen los intelectuales con las fundaciones hay algo previo, que está situado más abajo, y que la crítica a las fundaciones no alcanza: me refiero a la institucionalización primera de la muerte en la subjetividad del que piensa. Pensar tiene sus riesgos, y se incrementa —quizá sólo imaginariamente— cuanto más desnuda y muestra la realidad que amenaza. Ese es el riesgo del pensamiento y de la acción política: cuanto más profundiza los obstáculos que se oponen a la vida, y los señala, más abre en sí mismo y se agranda la amenaza de muerte. Más se propone como «blanco» de la táctica represiva: más se agiganta en él mismo la figura del «desaparecido» cuyo recuerdo y deuda contradictoriamente lo animan a hacer lo que hace.

Estamos hablando de la «institucionalización» del terror: está como fundamento inconfesado de todas nuestras normas sociales. Y hablando de los intelectuales, ¿por qué no pensar que muchos de ellos son intelectuales aterrorizados? No hablo de un Grondona o de un Massuh: están del otro lado. Se sacaron de encima la odiada muerte y la pusieron lejos de sí mismos, en los otros temidos. Ellos hablan de la muerte y del asesinato en que se cobijaron, en ellos habla la muerte, son muerte escribiente. La lógica de sus ideas tiene la misma estructura que la de un arma de fuego: apuntan a provocarla. Forman parte de la serie causal que los lleva hasta el cuerpo de los desaparecidos: pusieron la cara y las ideas para producirlos y justificarlos. Para mí son tan responsables como los otros.

Hablemos de los intelectuales que no están en eso. La institución que los reúne nunca es primera: las fundaciones, las universidades y las instituciones cobijan el miedo, aunque también ayuden a crearlo. Lo acentúan al poner condiciones, aunque no sean explícitas, para la permanencia. Además, muchas de ellas están sostenidas por partidos poderosos, también internacionales: es un reaseguro. Toda institución es un resguardo de la intemperie social que nos asusta. Nos da una salida bajo la presunción de poder pensar e institucionalizar, en un segundo momento, esta institucionalización primera del terror, que es común a todos. Desde ella podremos aparecer «representando» la función intelectual. Pero su función primordial servirá para eludir la angustia de muerte que en el fondo de uno mismo se soslaya. Para mí, la institucionalización del trabajo en las fundaciones no es lo determinante, aunque puede ser una trampa sutil o cínica. Pero no todos caen, o se hacen caer, en ella: hay quienes, a pesar de todo, siguen haciendo lo suyo porque utilizan este privilegio para pensar contra el sistema que les da el privilegio. En este sentido, todo intelectual siempre debería, creo, estar luchando contra el poder que le concede el privilegio de serlo. Construir ideas es un desafío a la corrupción y a la prebenda.

¿El pueblo nunca se equivoca? La actividad intelectual ¿bajo qué concepto del pueblo se cobija?

Hablemos, por ejemplo, de una premisa básica: la verdad reside en el pueblo. Así el pueblo es un todo abstracto y la verdad, una luz que desde él emerge. No son relaciones materiales y simbólicas que constituyen y or-

ganizan el ejercicio y la dirección posible de esa fuerza así pensada.

En última instancia, si nosotros criticamos y comprendimos, por ejemplo, qué significaba el peronismo para los intelectuales que lo apoyaron, es evidente que también allí había puntos ciegos en la subjetividad de estos compañeros que se identificaban o creían en Perón, o creían que con la ideología y con la actividad de ese peronismo podían crear una masa revolucionaria no sólo real sino inmediata. Nosotros rechazamos esa concepción, ilusoria más que imaginaria. Sin duda también teníamos nuestros puntos ciegos, pero estaban situados en un lugar distinto al de ellos. Creo que ahí también el problema de la subjetividad tiene que ver con el reconocimiento doloroso de los propios límites. Soportar el temor de no poder contar con todos aquellos sectores populares que habían sido ganados por el peronismo: quedarnos casi solos. Y tener que quedarnos a la izquierda de esa izquierda, ya no sabemos muy bien dónde.

¿Hasta dónde el terror modificó el comportamiento de la sociedad?

Ya todo es diferente para la acción política. La «substancia» de los hombres se ha modificado: no verlo significa ignorar a quién se le habla, quién nos puede escuchar, qué experiencia podemos ayudar a abrir para modificar ese núcleo que el terror abrió en cada uno y permitió que la realidad se organizara de este modo. Queremos decir que la sociedad argentina se *aggiornó* con la dictadura, entró en las condiciones terribles que la realidad internacional conoce, por la que ya habían pasado los pueblos europeos y que al parecer nosotros habíamos eludido. Toda América Latina está *aggiornada* ahora al terror, incluyéndonos a nosotros, aunque Dios sea criollo.

Habría que profundizar las consecuencias subjetivas, sociales, del terror. Comprender cómo cala y produce la inmovilidad en todos los órdenes de la vida. También, por lo tanto, en la política. Cómo está en el fundamento del postmodernismo, de la socialdemocracia: nos quieren hacer creer que hay un límite que no se puede atravesar, y que hay que pensar sólo desde allí, porque lo otro, aquello en lo que pensábamos antes, no existe. Por debajo de ese límite no se puede pensar ni actuar: aparece la amenaza de muerte, muda y vacía. Con ella desaparecen los planteos de la enajenación, de la plusvalía, de la racionalidad capitalista, del control de personas, la razón tecnológica: desaparecen los desaparecidos. Sólo se puede pensar desde los postulados que el sistema te propone, porque están sostenidos por el terror. Con el corte que el terror impone ya ni siquiera se puede poner en juego, conceptualmente, que ese efecto social existe. Resulta que nosotros mismos somos su efecto.

Entonces vuelven a validarse viejos planteos que la cultura de izquierda creía superados porque los había pensado, pero que están arraigados en la lógica básica y mínima de eso que se llama conciencia pensante, pero que es cuerpo que piensa desde sus propios límites. El terror ahonda en la realidad los límites, reticula el espacio, distribuye los tiempos, porque cala hondo. Y con su amenaza abre lo infinito de un espacio y un tiempo subjetivos en el que nos refugiamos: nos separa dentro de nosotros mismos en los mismos conceptos con los que pensamos. Porque pensamos desde lo que vivimos. De allí que vuelvan a acentuarse esas dicotomías y esos cortes que prolongan la metafísica occidental y cristiana en la vida cotidiana del liberalismo: alma/cuerpo, individuo/sociedad, naturaleza/cultura, valor de cambio/valor de uso. Y que el socialismo real también sostenía.

Pero sobre todo una dicotomía que fundamenta la negación de la violencia que sostiene el sistema aún en la democracia: la separación entre guerra y política. Al llegar la democracia alfonsinista se pensó que se había abierto el campo de la paz y había quedado superado el campo de la guerra. Se veía la violencia sólo al nivel de las armas, pero se dejaba de ver que la guerra se prolongaba en el campo de la política como estructura de dominación.

Esto es la permanencia del efecto de la guerra en la paz: por lo tanto, la permanencia de las condiciones de guerra en la política. Porque supone la prolongación viva y activa del terror por todas partes, impregnándolo todo. Se lo palpa en la diseminación y la dispersión de la gente, en la violencia mortal que la expropiación económica ejerce sin resistencia, en la acentuación de las formas fascistas de la educación, en los programas de TV y de radio, en lo que dicen los diarios, en las caras de los políticos, sin hablar de los carapintadas. Como si este país estuviera todo él formado por gente acobardada. En pocas palabras: producen una imbecilidad difusa que nos ataca por todas partes: cuentan con que

todos deberán plegarse y que no entienden nada. En esta paz política cuentan con la impunidad anterior que los sostiene para hacer lo que hacen.

Por lo tanto, habría que pensar la subsistencia y la permanencia de la guerra en la política, y desentrañar el asiento tenaz y difuso de la agresión y la violencia impune, sistemática y normativa. Esto que estoy describiendo es guerra, si vos querés «psicológica», pero que expropia la vida de la gente, y los mata a su manera. Y hay, debe haber, una forma política de enfrentarla sin caer en la ilusión de crear un poder semejante, el del terror y las armas, que ellos manejan.

¿Tuvo responsabilidad la intelectualidad alfonsinista en el terror?

El alfonsinismo, con la socialdemocracia, juzgó a los militares porque produjeron el terror de Estado, pero no incluyeron en el juicio a los otros poderes responsables: al poder económico, al poder religioso, al poder político, al poder de los medios que forman la opinión pública, que fueron cómplices y que constituyeron, con el poder armado, una estructura, sin la cual los militares no hubieran podido hacer lo que hicieron. En la medida en que se exculpaba al poder económico, separando en la política a la guerra de la economía, quedó por un lado la gente frente a las imágenes de horror y de muerte, aisladas, despojadas de sentido, sin ver cómo esa misma muerte —el hambre, la enfermedad, la violencia cotidiana, la marginalidad, el fracaso— está produciendo sus efectos letales bajo otras formas que se prolongan tal cual en el campo económico de la paz política. Alfonsín consolidó la escisión subjetiva que produjo el terror y la confirmó en la realidad objetiva. La gente estaba instalada en la dicotomía y por eso al principio creyó en él: tampoco había que exagerar las cosas, la muerte tenía su lugar fijo en los militares. Sin embargo, muchos lucharon: había más memoria en la gente que en la propuesta del gobierno. Porque al separar Alfonsín los Derechos Humanos de los Derechos Sociales, dejó de incluir el sentido de «derechos humanos» que tenían las trece huelgas económicas, como si no expresaran una fuerza real en la que esos derechos tenían que apoyarse. Excluyó esa exigencia popular que hubiera permitido unir los dos extremos separados. Y al fin traicionó a las dos: a los derechos humanos y a los derechos sociales. Este desprecio hacia las fuerzas populares, que constituyen el único lugar desde el cual se pueda crear y unificar una fuerza política real para enfrentar al poder armado y al poder económico, se hizo evidente en la defección imborrable de Semana Santa. Y terminó finalmente con el golpe de Estado económico, cuyo secreto no revelaron nunca —porque aspiran a volver a ser gobierno y aquí juega la ley de la lealtad debida.

La separación tajante y aparente entre guerra y política, la no comprensión de las fuerzas que están presentes en el campo de la política y que por lo tanto deben ser pensadas con las «categorías» conceptuales de la guerra —que es como la piensa y la prepara la derecha— es lo que intentamos discutir. La guerrilla había «actuado» la guerra de la derecha, pero no había pensado desde las categorías de esa guerra una política distinta. Defraudados y hasta horrorizados de lo que habían producido, cayeron en la democracia como socialdemocracia, excluyendo que debía ser pensada, en su verdad y en su existencia, desde la fuerza militar sobre la que se sostenía. No decimos esto para validar la guerra. Por el contrario, es para pensar el fundamento de fuerzas a la defensiva de la mayoría inerme, que se halla presente en la realidad del enfrentamiento político. Son los liberales los que piensan la política con las categorías y los recursos de la guerra. Esto significa que hay que suscitar otras energías, otras fuerzas contenidas, que no tienen que ver con la de las armas (donde es más fuerte la ofensiva minoritaria). A la mayoría la hacen jugar en el legalismo jurídico, en las formas mínimas e ilusorias de la participación, sin contenido, de la democracia, sin desbordar la materialidad que sostiene ese legalismo: sin verificarlo. Creo que debería servirnos para plantear desde allí una estrategia diferente en la democracia.

El sistema democrático construyó su representación como un teatro: se tomaron en serio que el pueblo sólo gobierna a través de sus representantes. Pero los actores simulaban sus papeles: representaban intereses ajenos a los que declamaban. El representante estaba ligado a los representados sólo por el hilo tenue y secreto del papel del voto, el imperio de lo más abstracto. Pudo haber sido diferente. Y prolongando la abstracción, tanto el radicalismo como el peronismo plantearon el problema político como un pacto jurídico entre distintos «símbolos» y corporaciones, pero se dejó de mostrar el fun-

damento material de la fuerza que sostiene todo pacto. Una vez más, lo simbólico ocultaba en lo jurídico el campo de las fuerzas reales.

Ese fue el efecto más nefasto que ayudó a producir la intelectualidad alfonsinista: la separación entre el símbolo y lo simbolizado. Ese pacto excluía la profundización del poder de la mayoría activa, se movía en un imaginario ajeno, decía ser «moderna» porque copiaba los modelos europeos, de economías de abundancia. Como si la abundancia distante ocultara también la disimetría que allí tapaba, redoblada para nosotros. Reconocían a lo corporativo como fundamento realista de esta nueva socialidad. En el pacto social, jurídico, se verifica una nueva trampa política. Inscriptos todos como iguales formalmente, se oculta la materialidad que los sustenta: la disímil fuerza que representan. Cada corporación tiene su poder propio, poderoso. Sólo la representación de los intereses populares no tiene apoyatura real, materialidad propia, cosa que sí pasa con las corporaciones. Porque en el pacto jurídico allí sí los intereses representados del poder consolidado coinciden con la materialidad misma que los sustenta. El pueblo es el convidado de piedra, inerte. Es decir, otra vez las distancias encubridoras, el código fundamental del liberalismo presente en aquel campo que antes esa izquierda, ahora socialdemócrata, criticaba con la filosofía marxista a la metafísica de derecha.

¿Hasta dónde llega el actual debate de ideas? ¿Es sincero?

La «sinceridad» está a nivel de la conciencia y de las intenciones: encubre lo que la sustenta. Lo plantearía, en cambio, en un nivel que está por debajo, sobre el cual se apoya la conciencia, y que responde a una decisión más básica. Creo que a nivel conciente casi todos somos sinceros. Pero hay una insinceridad fundamental que está referida una vez más a la angustia de muerte, a la ruptura de los propios límites: a las ganas o a la fuerza (o al masoquismo, dirían otros) de asumir los propios contenidos, reprimidos o no, que hace que simultáneamente tanto lo que imaginamos, como lo que pensamos y la realidad (o lo real) que nos damos varíen: no hacerse trampas. No es sólo cuestión de sinceridad a nivel de las ideas, lo cual no quiere decir que esta comprensión no las incluya. El lenguaje pone en juego algo más que el significante: pone el cuerpo y la coherencia simbólica sentida en el afecto. Pero lo importante y extraño es que, pese a todo, eso mismo, esa coherencia sentida, afectiva, corporal por lo tanto, se revela y aparece en lo que el intelectual escribe o habla, en su «discurso», como se dice. No hay una sinceridad que lo sostenga desde atrás de él, como su sombra verdadera, garante de sí mismo al que hay que remitirse para comprenderlo: está de cuerpo presente en la escritura si la referimos a la realidad en la que su cuerpo cultural existe. La distancia que el intelectual mantiene consigo mismo es una relación que se hace evidente fuera de él, y es la que nosotros podremos ver para entenderlo. Por eso, los que escriben necesitan de los otros para progresar en el propio pensamiento. Sólo que a veces hay que descifrarlo, es decir situarlo. Porque la escritura es cuerpo escribiente, que se estruja para decirse. Pero no hay cuerpo aislado. Todo significante lo tiene como su significado. Y ese cuerpo que escribe es el lugar hacia el cual confluye la materialidad significante del mundo. Aparece cuando lo situamos no en su intención, sino en la realidad para la que habla o escribe.

¿Estamos acorralados?

Vivimos en un país «terminal», en el sentido de estación «terminus»: de haber llegado al final del camino. Sentimos la desprotección, el desamparo, cuando las cosas a nuestro alrededor cambiaron tanto y también nos amenazan. Hacer las mil cosas, o las pocas que la vida exige día a día, pide continuamente actos de coraje para poder seguir viviendo, imaginando o pensando. Sobre todo si tenemos que hacerlo sobre el fondo del telón pintado de esa Arcadia estúpida y edulcorada del pensamiento y las imágenes neoliberales que a la gente se le ofrece para vivir lo que cada día se les niega. El poder sigue actuando con la impunidad que la dictadura militar le acordó, y sin eso el fenómeno Menem no existiría: la impunidad de los crímenes pasados lo protege del remate inocuo y feroz que realiza de nuestra riqueza histórica. Es decir, de la soberanía popular que sostiene al país real y no a la soberanía vacía, de utilería, para la cual presta su caución, desvirtuando el mandato de quienes le votaron. Creen que en la realidad ya nada va a ser posible que los detenga, ni siquiera es necesario tener en cuenta a los otros para hacer lo que se hace: los otros no existen, han desaparecido como personas reales. Pue-

den realmente desaparecer: cuentan con lo mismo, la disuasión por las armas o la seducción por la mentira. Nunca la distancia fue mayor entre lo que se enuncia y lo que se muestra. No hay nada oculto, salvo el monto cuantitativo de lo negociado.

Y hablando de lo mismo, ahora del contorno, de lo que le espera a América Latina. Nunca la Unión Soviética fue santa de mi devoción, pero ahora uno se da cuenta de que, en alguna manera, contaba con que la URSS era —a pesar de todo— un muro de contención frente al imperialismo norteamericano. Hasta contaron con ella los militares en la guerra de las Malvinas. A pesar de lo que era, sin embargo, no podíamos desear que desapareciera del todo porque también aparecía la amenaza de desaparecer nosotros con ella. Deseábamos que se transformaran recuperando la fuerza y el empuje político del socialismo que había desvirtuado. Creo que ahora se siente fuertemente esta desprotección que hace que los norteamericanos invadan Panamá, hace que la Santa Sede infrinja el derecho de asilo y entregue a un refugiado, aunque ese refugiado no nos guste. Tenemos que comprender al mundo desde otras firmezas, más difíciles, porque la simplicidad con que lo pensábamos antes no nos sirve. Antes había que descubrir lo que ahora es visible para todos. Ahora son otras cosas las que se han convertido en invisibles. Hay que mirar desde otro lugar propio, que debe ser creado, para describir adecuadamente la nueva complejidad de lo que nos pasa a todos.

Lo que la izquierda dice ya no entra en casi nadie: no tiene en cuenta que el obstáculo ahora es diferente, a pesar de que los principios de los cuales se parte parezcan ser los mismos que antes. Tenemos que comprender que hay una nueva densidad trabajada por la derecha que a partir del terror se decantó en la gente en muchos niveles: como modificación del lenguaje, como modificación imaginaria y, por tanto, como modificación del cuerpo sintiente. Hay otra estrategia de dominio en juego.

¿Por qué quienes se reivindican democráticos apoyan desde adentro, y desde afuera, a estos regímenes de democracia restringida o protegida?

Primero: la democracia hay que apoyarla, aunque nos controlen en ella. Permite demostrar y vivir la diferencia entre lo que se dice y lo que se hace, y exigir el cumplimiento de lo que las leyes nos acuerdan como derechos. Esto delimita un campo de vida diferente y más amplio. Que se lo viva o no es otra cosa; que nos lo restrinjan y esa restricción podamos plantearla como indebida, también es otra. Esta diferencia no es para desdeñarla. No podemos arrojarla por la borda como el peso muerto de nuestras esperanzas defraudadas.

Otra cosa es el posibilismo, tanto radical como peronista. Aquí lo posible se confundía con lo dado. Son aquéllos que han aceptado el realismo de la situación histórica actual como inamovible. Se han rendido a la realidad, han aceptado todo este campo internacional, casi universal, que ha sido ganado por el neoliberalismo o por el fracaso del socialismo. Es como si ese fracaso signara para siempre la desaparición de una posibilidad diferente de transformar la realidad y la política, aún desde el mísero lugar que ocupa la Argentina. Pero aun si fuéramos el último de los justos deberíamos proclamar la irracionalidad y la mentira del poder que así conquista al mundo. Aunque uno se quede solo tendría que pensar contra los demás si piensa que la verdad pasa por allí donde los otros la niegan. El loco, visto desde el presunto cuerdo, no dice «locuras»: dice la verdad en su delirio. Si uno piensa que la verdad pasa por la estructura contradictoria nacional, que en ella sigue debatiéndose, aunque el contexto internacional tienda ahora a lo opuesto, se tiene que contribuir a crear las fuerzas adecuadas para que esa verdad pueda ser juzgada. Y esto sin desconocer los enfrentamientos o los límites. Allí también reside la inteligencia política, no en la mera concesión como forma de gobierno. Yo no creo en la disyuntiva de Max Weber entre la ética de la responsabilidad y la ética de los principios. Esto se verificó en el alfonsinismo: se acentuó la «responsabilidad» cediendo en los principios: perdió en ambos y quedó como irresponsable. Ese sentido de la responsabilidad realista estaba sostenido por el terror, la única brújula, sin sopesar lo que podría haber del otro lado para oponerle. Así había que organizar la realidad a partir de lo que el terror dejó habilitado con sus límites. Esa realidad así amojonada es la única desde la cual pueden pensar, y en la medida en que incrementan el poder de la muerte en el presente para soslayarla, y abandonan el sentido del pasado, están poniendo la muerte en el futuro. El futuro va a ser la repetición del presente, y nada más que eso. De allí el desalojo de la utopía.

¿Podrías aproximarte a una definición del sujeto histórico a la luz de nuestra realidad?

El sujeto histórico, es evidente, está haciendo crisis ahora. Es lo que estaba presente, aún en Lukács, era la clase tomando conciencia de sí misma. Tomar conciencia de lo reprimido permitía pasar de la alienación individual a la liberación de clase. Era como realizar el sueño al despertarse. La clase tenía la responsabilidad de tomar a su cargo el proceso revolucionario: era su destino. Así pensada la clase era un concepto metafísico. Pero el contenido específico de lo que correspondía a la subjetividad de clase, todo lo que la derecha y la opresión habían inseminado en la clase obrera como positividad propia, en el caso nuestro la figura de Perón mismo, todos estos «prejuicios» de clase, que eran virtudes para la clase obrera, que no eran «de clase» en el sentido marxista, sino de clase en última instancia burguesa, era lo que tenía y tiene de burgués el proletariado mismo. Todos nosotros estamos amasados de lo mismo. Con esos contenidos y esas formas, la conciencia de sí como clase podía ser cualquiera, para el caso la conciencia de sí como clase peronista, superior a la conciencia de clase «puramente» obrera. Pues lo que funcionaba para la izquierda era el concepto de clase definido por la conciencia, y la conciencia aparecía inscripta en el campo de la aceptación dogmática de la política o de la economía, referente fundamental de todo cambio. Por eso pudo pensarse que la transformación puramente económica iba a transformar la sociedad, como si desde arriba, en la unificación política del poder económico, yendo hacia abajo, se pudiera transformar todo a través de determinaciones en la producción y reproducción elevadas a la lucha política dirigida desde el Estado. O que la ideología, formulada abstracta, rutinaria, dogmáticamente, del marxismo soviético, y de los marxistas en general que fueron ortodoxos, pudieran determinar el sentido, el campo de la experiencia real, que había que plantear en la historia concreta.

Si no bastaba para ello el stalinismo, también la estrategia de la dominación en el capitalismo desarrollado transformó ese planteo que antes parecía válido. Conocemos las modificaciones que acompaña a la tercera revolución, la tecnológica, que se operó en el proceso productivo, la profundización y expansión de la manipulación feroz que ha operado. Además, como hemos visto, el socialismo llamado «real» ha fracasado como modelo democrático, económico y político. ¿Qué pasa cuando la clase obrera aparece no sólo reducida sino adormecida, disminuida, y hasta satisfecha en el capitalismo? Aparecen, por otra parte, los síntomas básicos del malestar y del desequilibrio vividos, que atraviesan a todas las clases, como un planteo que las pone en duda a todas. Toda la sociedad está en crisis dentro de su abundancia. Los drogadictos, los homosexuales, las feministas, los problemas raciales, la pobreza de grandes masas minoritarias: todos modos de la vida cotidiana que emergen mostrando tozudamente la existencia de malestares no resueltos. No está solamente en la derecha, sino que está también en los sujetos de la clase obrera que no quieren superar su condición de clase que sigue siendo, pese a todo, sometida. Esos aspectos de la complacencia eran los aspectos relegados y negados de la clase por la clase metafísica: la clase idealizada. Como si en ella no existiera la prostitución, la homosexualidad, el despotismo sobre la mujer, y la droga. ¿Todo el proletariado tiende a convertirse en lumpen? Si es así, cambia la óptica de la lucha: hagamos la revolución, dirán entonces, con el lumpen-proletariado, el único proletariado existente, aunque eso caiga fuera del idealismo de la conciencia de sí de la clase.

Pero también caían, quedaban fuera, muchas otras cosas que no convenía asignar a la conciencia obrera. Y sin embargo hay que reivindicar y afirmar el poder de la corporidad de clase. Sobre todo entre nosotros, donde los principios satisfactorios del capitalismo socialdemócrata son imposibles: no estamos en Europa. La necesidad insatisfecha, la humillación y el desprecio siguen siendo un verificador de la contradicción de clases, por lo menos de clases de hombres. En ese sentido, el cuerpo de la clase obrera está atravesado, y también nosotros, fundamentalmente en lo económico y en lo político, por determinaciones de la clase antagónica a la clase obrera y que la inficionó completamente y le impide comprenderse y comprender la expansión posible de sí misma. Y que aparece cerrado ahora con la moda del liberalismo privatista, que impuso sus categorías en todos los órdenes de la vida, aun en los procesos más subjetivos. Pero la negación de estas ideas reposa en la materialidad de la vida cotidiana, que las niega. Y sigo pensando

que la verdad se verifica en la relación entre el signo y la materialidad vivida. Su triunfo o su fracaso se juega en ese espacio humano, que es el de la historia que, al menos entre nosotros, aún no ha terminado.

La derrota del campo popular y de las organizaciones revolucionarias que protagonizaron en los 60 y 70 luchas que conmovieron profundamente a nuestra sociedad, ¿fue la misma?

No fue la misma derrota, pero todos soportamos su resultado como si lo fuera. No fue la misma derrota, primero, porque la propuesta de los grupos guerrilleros no había penetrado en las clases populares como para decir que había un lazo entre las dos en función de un proyecto implícito, común y colectivo, en el que las clases populares, o grandes sectores de la pequeña burguesía, se hubieran reconocido. No estoy seguro de que el peronismo popular, colectivamente, se haya reconocido en los montoneros, por ejemplo, como aquéllos que representaban la expansión y realización de la política peronista. Quizá si hubieran vencido, sí, aunque antes tenían que lograrlo. Pero al mismo tiempo no podían vencer sin el apoyo popular activo y decidido a jugarse como ellos se jugaban. Los montoneros fueron llamados por Perón el brazo armado del cuerpo peronista. Después él mismo cortó ese brazo y lo separó del cuerpo: «corto manos y corto pies para toda la vida», como decían los chicos. Años después, extraño destino, como para que no se hicieran ilusiones ni con el poder imaginario de un muerto, le cortaron a Perón mismo las manos. ¿Venganza póstuma de Rojas? Pero estamos en el reino de las metáforas políticas. Y aquí, en la Argentina del realismo trágico, las metáforas más crueles se corporizan: se hacen reales, dejan de ser simbólicas.

En ese sentido no fue la misma derrota pero, al mismo tiempo, fue la misma para las clases populares, porque la guerrilla, ya vencida, sirvió a la dictadura de excusa para establecer un corte tajante entre la posibilidad del planteo del cambio social y las bases populares. El terror abarcó a las dos, tanto como la derrota, pero por decisión extensiva del poder represivo, y no de la propia experiencia de los trabajadores, porque fue distinta. La derrota fue diferente en los trabajadores: la sufrieron como clase, sirvió para restringirla en todas sus posibilidades como clase: se inscribió en la estructura. Fue expropiada, disminuida, humillada, despojada, restringida en sus derechos. Allí los capitalistas hicieron su agosto: todavía siguen chupando como sanguijuelas. Al golpe militar le sucedió el golpe económico de Martínez de Hoz, que siempre lo acompaña. Esa clase peronista del imaginario montonero, derrotada por ellos al decidir por todos, es la que votó a Menem. Y Menem vuelve con las fuerzas todas del Proceso: militares, económicas, religiosas y culturales. Quizás algún día, profundizando la democracia, las mayorías puedan torcer el rumbo de esta expropiación masiva de la vida a la que están ahora sometidas por sus propios representantes. La democracia podría hacerlo posible si, como se dice, aprendiéramos de la experiencia. Menem debe estar actuando como un analizador histórico para los peronistas.

En aquella época, ¿hubo aciertos en el campo popular? ¿En las organizaciones revolucionarias?

Hubo un crecimiento y enfrentamiento a nivel sindical, por ejemplo, lo cual era positivo. Creó la aparición y el desglosamiento del contenido real de las propuestas que aparecían inscriptas en las luchas políticas y económicas y, en ese sentido, hubo crecimiento. Hubo crecimiento a nivel barrial cuando se creaban comunidades donde la gente tenía la posibilidad de acceder a otro nivel de comprensión de su propia inclusión dentro de la sociedad. Gestaba lazos sociales que el capitalismo negaba. Se estaba creando una fuerza molecular que podía expandirse. Pero, ¿qué pasó, cuando la guerrilla, soberbia, juega y apuesta eligiendo por todos? Todo ese progreso, que realmente era uno, con un discernimiento colectivo y social en crecimiento, desaparece luego con la implantación del terror que veía que el problema no era sólo el enfrentamiento con los guerrilleros, a quienes ya habían vencido. El problema era todo lo que se había suscitado a nivel social como comprensión, como inclusión progresiva y apertura de un campo propio dentro del campo popular. Fue el fracaso de algo positivo, que va a costar mucho recrear.

La decisión del peronismo montonero, y de los otros grupos, de asumir por su propia decisión una responsabilidad colectiva que nadie les había delegado, se sintetizó trágicamente en lo que pasó en La Tablada. El Movimiento Todos por la Patria (MTP) había entrado a tra-

bajar en lugares barriales. Sostenían al parecer una concepción progresiva, comprensiva, de acercamiento a los sectores populares, para transformar y ayudar nuevamente a crear relaciones colectivas a partir de la dispersión que el terror produjo. Eso creían casi todos sus miembros, y la gente que se acercaba a ellos. Y de pronto emerge esta decisión de una minoría absurda y loca, la toma del cuartel, que hace aparecer de golpe la unión de estos dos aspectos, la omnipotencia imaginaria que suplantaba lo verdaderamente colectivo, y las armas como medio. Creo que ésta es la síntesis que muestra una fantasía prolongada desde una realidad anterior que no fue ni comprendida ni criticada, que sostenía un imaginario congelado y ahistórico. Volvió otra vez, tozudamente, a elegir por todos, proyectando una adhesión que no tenían: un pequeño grupo alucinado y omnipotente. Otra vez el desconocimiento de los límites reales, pero mucho más irracional, mucho más fantaseado y mucho más distante de la realidad, por decirlo así, en la realidad misma. ¿La vida no vale nada?

¿Vislumbrás alguna perspectiva?

En la medida en que las fórmulas anteriormente utilizables han sido, la mayor parte de ellas, desechadas o dejadas de lado; en la medida en que la izquierda se inscribió en la conciencia popular de una determinada manera, como «zurda», puesto que firmaron en su nombre un pagaré que los militares se cobraron, está costando mucho que pueda ser escuchada y, sobre todo seguida, más allá de algunos éxitos obtenidos por algunos grupos. Y, al mismo tiempo, la lógica represiva no deja de asignarle, ante el pueblo, de ser ella la que produce lo que en algunos sectores populares espontáneamente hacen. El poder sigue temiendo, es evidente, las verdades que la izquierda dice. Habría que ver hasta qué punto esa inscripción puede desarrollarse abarcando otros populares, que puedan recurrir a todas las presiones que la democracia concede para oponerse a lo que está pasando.

Volviendo a la imagen anterior. Pienso que es necesario contar con una movilización a partir de un mínimo común denominador. Lograr, por ejemplo, que este cuerpo colectivo que nosotros sentimos vibrar en las 200 mil personas que se reunieron en el «no» al indulto, pueda reunirse también como una masa popular que sienta que no está sola, más allá de la dispersión a que fue obligada. Construir, más allá de las diferencias entre partidos, un gran conglomerado social, un frente que se convierta en un punto de partida de un poder colectivo real, aunque sólo esté presente al principio en la simultaneidad de los cuerpos que se reúnen para decir «no» a una política determinada. Hasta que no tengamos y creemos la primera experiencia de un colectivo en el cual nos reconozcamos, difícilmente podemos abrir un camino imaginario, de utopía política, en el cual la gente pueda sentir que vuelve a producir, con sus propios actos, un poder real desde el cual implicarse en otro tipo de propuestas.

Lo que estoy pensando es una especie de campo imaginario mínimo, colectivo y real, un campo de utopía, donde lo posible se abra desde lo dado transformado, un punto de partida para poder sentir que no estamos solos en la defensa de nuestros derechos sociales. Tendríamos que trabajar hacia allí, porque todo lo demás, la pueblada, las salidas desorganizadas, sin un objetivo claro, el ataque a los supermercados, sólo producirán represión y más miedo. No tendría este sentido político de inscripción colectiva, unificada más allá de la dispersión y de las particularidades de cada uno. Sería el primer punto de convergencia democrática para un frente nacional de oposición a la política del gobierno.

¿Cómo luchás contra el terror, la soledad y la muerte?

Tratando de pensar y sentir la vida, su alegría irrenunciable, más allá del terror, de la soledad y de la muerte que sin embargo nos acechan. Una apertura renovada hacia la vida, no simplemente fantaseada, pero sí con fantasías, cuyas puntas uno trata de descubrir en la realidad misma, a pesar de todo el peso muerto del pasado, de todo lo que el sistema trata de organizar para que nada pase. Hay algunas puntas vivas que surgen en la realidad; en este momento que hay tan pocas, hay que descifrarlas. Más que descifrarlas hay que apostar a su existencia a través de los signos y de las saliencias que las manifiestan. Como todo está impregnado por lo mismo, formamos parte de un mismo círculo denso y espeso, del cual, para evadirte, tenés que aceptar previamente sus leyes mínimas, que nos metieron adentro, internalizarlas que le dicen, y desde ahí abrir el juego, que en un principio puede aparecer todo mezclado. Y diferenciar en el goce que sentimos, en lo que hay de más propio, el goce del enemigo, de los otros, de los que nos

amenazan, que gozan de nuestras dificultades en nosotros mismos. Ellos también están dentro del mismo círculo, los llevamos adentro, no hay vuelta que darle, y de allí el debate.

Estamos en un mundo paranoico, persecutorio. Hasta la violencia y la intensidad del sonido musical te persigue: el rock duro, por ejemplo, es pura intensidad paranoica. El sonido tiene que aturdirnos, inundarnos, para no escuchar al otro que nos grita desde adentro y desde afuera, y acallar con nuestra violencia y nuestra intensidad la suya. ¿La violencia del rock duro, con sus contorsiones que quieren dislocarlo todo, podrá eludir y rescatarse de la pura intensidad sonora que utiliza y de la que puede quedar, al fin, vencido, inutilizado por ella: aturdido? La violencia expresiva de ese rock, que anima con su música el ritmo dislocado y despedazado del cuerpo, es quizá también una forma de resistencia. ¿Qué resultará de este enfrentamiento donde lo contenido estalla en un intento, amplificado hasta el delirio, de enfrentar lo mismo con lo mismo, pero diferenciado en la sonoridad que lo representa y ayuda a dominarlo? Es la violencia del mundo social hecha sonido, metafóricamente domeñable como arte. Es una exasperación distanciadora de una realidad exasperante, insoportable, pero que el cuerpo asume y se consume al expresar, vívidamente, el drama de todos.

Lo tomo, y me arriesgo, como un ejemplo y una enseñanza. Hay que ampliar la realidad más allá de la realidad inmediata, pero sin salir de ella. Extraño y paradójico desafío: abrir la distancia en la sin distancia y en la proximidad más plena, desde el cuerpo sintiente, alienándonos en lo que nos persigue, para transformarlo en lo contrario. Hay que descifrar para comprender lo que a la gente le pasa, descubrir los extraños laberintos donde se elabora la resistencia personal a la cual uno apuesta, que puede salir o no, que puede resultar o no, pero a la que hay que apostar que existe, porque no hay represión sin algo que puja por aparecer, incontenible. Si hay represión continua, o propuestas de satisfacción que nos encierran sin salida, es porque la represión, con sus modas, con lo que da forma a la vida, tiene que estar continuamente reprimiendo u ordenando aquello que trata de emerger: éste sería otro presupuesto optimista del cual uno se agarra. Hay siempre en la vida una fuerza y unas ganas que insisten siempre y resurgen, que aparecen y se multiplican sin detenerse. Fuerzas de la vida que exigen y devoran todas las propuestas, que se metamorfosean y adoptan muchas veces, pero hasta agotarlos, los objetos y las formas que se le aproximan o que ellas mismas crean dentro de los límites que les marcan y que continuamente desbordan, insatisfechas. Atentos, los poderes saben, de un saber siniestro, que en las ganas nuevas que ven aparecer de golpe, creación subterránea, espontánea, desde abajo, y que ellos mismos retoman luego para codificarlas y promoverlas, hay una amenaza sostenida y repetida: que hay un poder de vida que trata de enfrentarlos y de vencerlos. ¿Qué quería decir ese uso bélico inesperado de la música rock para ensordecer a Noriega? ¿Repetían el efecto que surte en ellos pero ahora en el otro, el enemigo, esa insoportabilidad que también a ellos, señores de la guerra, los amenaza y los rodea?

Con eso que el poder ordena y hasta expande, cuya verdad de vida se revela en el anverso, que horada los límites y los desborda, que surge de los intersticios y se filtra, con esa fuerza también hay que contar, aunque no corresponda a lo que el concepto de clase define. Esas ganas nuevas, juveniles, van de alguna manera señalando, en su propia experiencia, algunos índices que hay que saber comprender sin rechazarlos. Hay que aprender a inventar con ellos las nuevas resistencias. Hay que estar atentos para descubrirlas, quizá porque enseñan a enfrentar la represión en su trama más nítida y sensible, y desde allí crean los anticuerpos más adecuados para defenderse, gozando con la lucha. Seguramente no tendrán los mismos signos que leíamos antes, deben ser diferentes, necesitan serlo, como es diferente la realidad que ahora ellos viven, y también la nuestra.

León Rozitchner

Consideraciones de un ex-político

Toda selección de un registro, un tema, un título, induce una correspondiente distorsión, un campo magnético que orienta y trata de arrastrar las limaduras del pensamiento en una sola línea. Sobre todo cuando el tema toca la política. Sobre todo si la política y sus violencias han sido herencia de familia y una parte casi congénita de la vida de uno. Este es mi caso, y si dejara a la memoria librada a sí misma en «modo político», armaría demasiado rápido un cuadro que tendría seguramente como punto de partida de adecuado simbolismo la noche del 76, poco antes de que yo cumpliera catorce años, en que mi madre, llorando de impotencia, quemó buena parte de nuestra biblioteca en el patio de atrás de mi casa. Seguiría luego, inevitablemente, con las peripecias de mi propia militancia, todavía en dictadura, el recuerdo de reuniones clandestinas, la casa de una novia a la que se me negó para siempre la entrada, la rítmica alegría de las marchas, la lectura absorta de Marx, Hegel y Sartre, las grandilocuentes asambleas universitarias. Pero todo esto, aunque verdadero, no deja de ser apenas reconocible. Porque una vez armado este cuadro, y para volver al principio, ¿qué ocurre si dejo saber que en esos mismos años de vehemente izquierdismo, con idéntica pasión y perseverancia, yo me entrenaba como jugador de tenis casi profesional en uno de los clubs más exclusivos de mi ciudad? Como se ve, a la vida no sólo le gustan las simetrías sino también los escándalos. ¿Qué queda de este relato «político» si se le restituyen y se le superponen todas las otras capas que la memoria dejó de lado, las múltiples vidas paralelas que todos acarreamos? No sólo la de tenista, en mi caso, sino también, y al mismo tiempo, un largo y penoso intento en el mundo de la música, la trama familiar, los veraneos, los bailes de quince, el colegio, la cultura inglesa, los ciclos de cine-club y, como otra línea constante y heredada, una manera bastante fanática de leer y los primeros cuentos propios bajo la mirada atenta de un padre escritor.

Este es el problema de todo intento «sociológico» de establecer una correlación entre una época política y sus escritores: los hechos políticos, aunque hayan sido devastadores (y lo fueron), aunque parezcan invadirlo todo, aunque toquen e incluso destrocen en algunos casos la vida personal del escritor, son siempre sólo una parte. La vida no es tan mezquina, no se deja apresar por un solo lado. En la metáfora de Goethe es un árbol y los árboles crecen en todas direcciones. Más aún, la obra de un escritor suele corresponderse mucho más con obsesiones íntimas, con los repliegues y singularidades de su vida privada, con búsquedas anacrónicas o librescas, con afanes experimentales, o con las aventuras de la imaginación, que con los signos obvios y ostensibles de su tiempo.

Aun así, aun cuando no tenga sentido inferir o «explicar» la obra de un escritor por las coordenadas políticas o sociales de su época (sería, además, muy descortés, porque a nadie le gusta ser «típico» en ningún sentido) hay otra indagación mucho más modesta que sí puede hacerse y es la de preguntarse cuáles son, en el credo literario de un autor, los elementos que derivan de su formación ideológica o de su exposición a una determinada época política. En mi caso, hasta qué punto la inmersión en la biblioteca de una generación anterior, los años de persecución y una militancia bastante prolongada dejaron su secuela en mi concepción de la literatura.

En este sentido, un primer elemento que me parece reconocer es la convicción de que las ideas no son enunciados abstractos o figuritas intercambiables sino que tienen su áspera terrenalidad y piden cuentas y exigen actitudes y consecuencia. La confrontación entre esta clase de idealismo y la realidad —aunque casi nunca en clave política— es muy frecuente en mis textos.

Un segundo dato, bastante obvio, es que no puedo pensar en la historia argentina reciente sino como en una tragedia. Esto —si bien no excluye necesariamente el humor—

me inhibe de ciertos tratamientos paródicos e incluso frívolos que dieron al tema otros escritores de mi generación. Por otro lado, también me parece agotada la tradición opuesta del relato «testimonial». Justamente por esto, porque hay una tradición importante agotada, creo que el problema de cómo abordar hoy lo político en la ficción es uno de los más difíciles e interesantes que uno puede plantearse. Yo intenté mis propias respuestas en los cuentos *Infierno Grande* y *Retrato de un Piscicultor*. Por supuesto, el problema es todavía más difícil si uno se propone una novela abarcatoria de todo el período. Un libro como *Todo o nada*, de María Seoane, deja ver lo magnífica que podría ser la recompensa.

Pero quizás el elemento más importante, el sello de mi formación marxista, es el de la racionalidad. Desde la argumentación clásica de Marx sobre la necesidad del socialismo, basada en la irracionalidad del modo de producción capitalista, hasta la idea de vanguardia intelectual para la praxis política, todo el proyecto marxista, si se lo mira bien, puede ser entendido como el intento de sobreponer una determinada forma de racionalidad a la vorágine de fuerzas del desarrollo social. Este es el factor que en la dorada teoría diferenciaba a la revolución socialista de todas las revoluciones y revueltas anteriores: que con el fin de la lucha de clases, por primera vez los hombres podrían hacer entrar en razón al desarrollo económico, cerrando para siempre el capítulo de las necesidades materiales. En la frase resonante de Engels, acabaría así la prehistoria del hombre.

La interpretación más vulgar de la historia posterior infiere de la caída del muro y del fracaso del modelo de socialismo soviético no sólo la ruina filosófica del marxismo sino también la inhabilitación en general de la razón y de todo sistema filosófico para dar cuenta de la realidad. Sobre lo primero hay que decir que juzgar al marxismo por los destrozos de Stalin y la burocracia soviética parece tan injusto como culpar a Cristo por la Inquisición o cargar en la cuenta del pobre Freud a las psicólogas de *Para Ti*.

Sobre el tiro por elevación a la razón, vale la pena detenerse un poco más. El esquema de la crítica es siempre igual y se ha convertido en un lugar común de nuestra época: parte de la afirmación de que la razón humana es limitada (lo cual, por supuesto, es cierto y tan novedoso como que, por ejemplo, los hombres son mortales, o que agitando los brazos viento en contra uno remontará vuelo) y a continuación se deshace de toda la historia del pensamiento haciendo pasar esta limitación por impotencia. Pero la limitación, como protestó exhausto Casanova, no tiene nada que ver con la impotencia. El error, sobre todo, está en considerar a lo racional como un conjunto acabado e inmutable de operaciones lógicas, una especie de tabla definitiva de silogismos; en una palabra, confundir a la razón con la parcela que utilizan, sobre todo, los matemáticos y los científicos. Pero ni siquiera en estos dominios la razón es algo acabado y rígido: así, por ejemplo, Lobachesvsky, al negar el quinto postulado de Euclides, no sólo expandió la geometría, sino también la razón matemática, y en la física contemporánea dar un modelo adecuado para el mundo subatómico equivale a encontrar una lógica suficientemente elástica para explicarlo. De la misma manera, la inteligencia artificial es una reflexión en segundo grado de la razón sobre sus modos de operar y también la psiquiatría puede verse como una indagación de la razón sobre sus vértigos y sus desequilibrios.

Lo que se deja invariablemente de lado es que la racionalidad, como cualquier otra facultad humana, se fue desarrollando en los hombres a lo largo del tiempo, en permanentes conflictos y demarcaciones e incluso, a veces, en paradójicas alianzas con la irracionalidad. La página de Nietzsche sobre la formación de la lógica en la mente humana como resultado de la supresión brutal de matices, de simplificaciones primitivas e igualaciones instintivas, necesarias para la supervivencia pero fatalmente «ilógicas», deja ver por un momento el insospechado dramatismo que hay detrás del *modus ponens* o las huellas de bestialidad en el teorema del resto. Así, la racionalidad es un proceso. Para usar una palabra muy vieja, es un proceso dialéctico, que avanza entre contradicciones, errores, aproximaciones sucesivas, límites difusos, falseamientos y teorías siempre precarias, siempre provisorias, en la tierra de nadie de la realidad.

Esta disgresión no es un apartamiento del tema: el posicionamiento frente a la racionalidad en esta época de crisis tiene sus consecuencias en la literatura contemporánea. A diferencia de las religiones, que resisten impávidas el silencio eterno de Dios, el pensamiento, mucho más huidizo, ante la primera grieta en lo racional se fuga a la irracionalidad o al desánimo. Y del mismo mo-

do que de la crítica justa a la razón positivista del siglo XIX nuestro fin de siglo parece sacar como extraño corolario el retorno de los brujos, y que del estancamiento del psicoanálisis brotan las flores de Bach y los manuales de autoayuda, así también en la literatura de la crisis de los grandes relatos históricos y el derrumbe de las sucesivas *Imago Mundis* se salta, con sospechosa rapidez, al módico recetario del posmodernismo. Una de las respuestas mecánicas de la desconfianza en las grandes síntesis y en los intentos maximales de la literatura es el refugio en la minimalidad. Esta literatura de intención minimal puede ser vista, en cierto modo, como continuación de la obra de Hemingway, con la variante de que no diferencia en general entre la punta del *iceberg* y un cubito de *vermouth*. Más allá del minimalismo, hay otros elementos muchos más extendidos y recurrentes, que configuran una auténtica retórica de «lo contemporáneo» y que casi permitirían escribir un manual de instrucciones para la novela moderna. (Es la vieja paradoja del tiempo: aunque a nadie le conviene reconocerlo, hay también a esta altura una forma clásica y tradicional de hacer literatura «moderna»).

La nueva retórica parte de una no muy novedosa opinión escéptica: la de que en literatura, esencialmente, «está todo dicho». Desde este enfoque —como ya analizó Thomas Mann hace casi cincuenta años— la creación está condenada a dos vías muertas: la parodia y la repetición. La repetición, en nuestros días, lleva el nombre más prestigioso de «intertextualidad». En la práctica, esta palabra suele funcionar como una licencia al saqueo: dado que «está todo dicho» y toda nueva obra está condenada a ser repetición de otras, mejor entonces copiar conscientemente. La parodia suele ser parodia de género, con llamadas constantes al lector para que no sea bruto y aprecie el ingenio y las dotes de arquitecto del autor. También hay un folklore para los personajes: el héroe debe ser escéptico o, mejor todavía, directamente cínico. Nada lo turba: mata con desgano, se inyecta heroína con aburrimiento, hace el amor con una sola mano. Es el típico personaje duro-irónico-noctámbulo-marginal —aunque no mal muchacho— de la literatura negra norteamericana, el eterno detective zoquete *baby* de las series, adaptado para casi todo rol en la narrativa actual, revivido una y otra vez con la gastada excusa del toque paródico. Pero si miramos con atención: cinismo, frialdad, parodia, intertextualidad, literatura en segundo grado, autorreferencia, aburrimiento, ¿qué es lo que hay de común en estos elementos? Un único terror por no dejarse sorprender, por no quedar nunca más al descubierto. Al que no cree, por lo menos, nadie lo tratará de ingenuo, al que nada afirma nada se le podrá refutar. Del mismo modo, la parodia no puede ser parodiada ni la intertextualidad vuelta a mezclar. Nuestro fin de siglo, con un reflejo de mano escaldada, busca refugio en los estados terminales del escepticismo. ¿No es conmovedor el aire paternal y «avisado» con que estos autores nos recuerdan cada tres páginas que lo que estamos leyendo es «sólo ficción»? Incluso de esta mínima credulidad temporal —la lectura—, sin duda para nuestro bien quieren salvarnos. Pero el escepticismo, como posición, es tan inatacable como estéril, y en el dominio de la literatura, está a la vista, conduce rápidamente a caminos cerrados.

La pregunta natural, llegados a este punto, es la de si existe, o al menos si puede vislumbrarse otra opción. En gran parte mi novela *Acerca de Roderer* es una reflexión sobre esta pregunta, sobre la posibilidad o imposibilidad de reinstalar una visión prometeica en esta época de pactos fáusticos. Esto equivale, en el fondo, a preguntarse si es posible refundar el entendimiento sobre una nueva forma de racionalidad, más amplia, más sutil, más potente. Sin detenerme en la búsqueda filosófica de mi personaje, sí quiero decir que uno de los ejemplos que tuve más en cuenta para imaginar cómo podría ser una nueva racionalidad fue, justamente, la misma narrativa. O —debería decir— mi visión personal de la narrativa como una forma de conocimiento.

Desde el punto de vista del escribir esta identificación entre narrativa y racionalidad no es nada demasiado extraño. Significa simplemente concebir cada obra como una trama en desarrollo de personajes, situaciones, relaciones, posibilidades, ocultamientos; como un organismo con leyes íntimas que se pone en marcha y que el transcurso de la lectura (de la escritura) permite conocer. Este conocimiento es de un tipo peculiar, aunque pude aparecer bajo las formas más diversas: como un nuevo ordenamiento de los hechos y las apariencias, una segunda coherencia más profunda; como una figura sumergida que se va haciendo visible, como una luz inesperada que alumbra todo lo que hasta entonces se había dicho y le otorga otra significación, o también, como una

tensión mantenida a lo largo del texto y no necesariamente resuelta, un aire de extrañeza o de ambigüedad que sugiere algo más de lo que se dice, una alteración de valores, una mirada particular que permite ver de otro modo. En todos los casos —y esto es lo característico— representa una revelación, en las dos acepciones posibles: es lo que la obra tiene para decir de sí, lo que la justifica y le da sentido, lo propiamente literario que se revela, y al mismo tiempo resulta (si todo salió bien) una revelación a los ojos del lector, algo no previsible para el entendimiento de acuerdo con los datos iniciales, algo que no se podría haber deducido únicamente con las leyes de la razón, o de lo habitual, pero que se impone y convence por imperio de otras leyes —seducción, sugestión, belleza, verosimilitud, consistencia, necesidad, etc.— que constituyen, actuando en conjunto, una «razón literaria» propia de cada obra.

Ahora bien, reconocer a la narrativa como una forma peculiar de conocimiento significa reconocer un proceso histórico de permanente invención, variación y agotamiento de recursos, mecanismos, efectos, teorías, retóricas, géneros, modas, etc. Significa, sobre todo, distinguir en la marea de obras todo lo que ya ha sido revelado, lo que, efectivamente, «está dicho». Desde este punto de vista la obra debe poner a prueba su revelación a los ojos de un lector que lo hubiera leído todo. Dicho de otro modo: se escribe contra todo lo escrito.

Claro está que «escribir contra todo lo escrito» se vuelve más y más difícil a medida que pasa el tiempo, no sólo por la razón inmediata de que aumentan los registros probados, aumenta la extensión de lo que ha sido «tocado», se ocupan todos los resquicios, se agotan variantes, personajes, voces, temas, sino también porque se agudiza a la par el grado de conciencia de la literatura sobre sí misma, de manera que también se desgastan rápidamente los mecanismos formales, las sucesivas retóricas. Así, cada nueva obra en nuestra época tiene que debatirse contra una segunda exigencia de originalidad en el plano de lo formal: establecer su retórica propia.

Esta dificultad creciente de escribir tiene también, como un tentador escape, el abandono al «está todo dicho». Curiosamente, por dos caminos distintos, uno «externo» y social, vinculado a la época y sus desilusiones y otro «interior», relacionado a la historia íntima de la escritura, llegamos a la misma encrucijada entre escepticismo y originalidad.

Ya sabemos —y lo hemos aprendido de un modo muy duro— que toda convicción puede ser una forma de la ingenuidad, pero al fin y al cabo de estas convicciones, de esta ingenuidad, están hechas todas las obras del hombre. El escepticismo, en tiempo de derrumbes, puede hacerse pasar fácilmente por inteligencia. Pero la verdadera pregunta de la inteligencia es cómo volver a creer, cómo volver a crear.

Guillermo Martínez

Digresiones 1976-1993

Por aquel tiempo me acostaba muy entrada la madrugada, y no era el aro de las horas lo que sentía girar en torno a mi cabeza, sino ciertas historias extraordinarias que ni el mismo Poe, creo, hubiera imaginado. Una idea fija —la de escapar— centraba aquellos giros. Yo

era una rata intelectual que sería aniquilada en mi propia cueva, en cuestión de días, de horas, quizá. Estaban acabando con los que tenían todavía o habían tenido las armas en la mano, luego con sus simpatizantes y con los tibios. Ahora les tocaba a los intelectuales, verdaderos responsables de la «subversión», advertía la voz radial. Llamémosle miedo, llamémosle terror, pero lo cierto es que resultaba muy difícil controlar ese sentimiento. El timbrazo de un borracho a las 3 de la madrugada podía provocar pánico; podía hacer que alguien se arrojara al vacío por la ventana. Entre el horror y la risa, ese vértigo.

Estaban desapareciendo gente, estaban secuestrando gente, estaban torturando gente. Orden de aniquilar.

¿Cuál es la relación del escritor con lo que escribe? Quiero decir, ¿hasta dónde el escritor está dispuesto a asumirlo? Tal vez esta pregunta no sea tan crucial ahora, fuera de aquella situación límite. Y, por lo demás, en un verdadero escritor se percibe siempre el riesgo de escribir. Pero entonces se trataba del riesgo de perder la vida, de ser torturado por causa de lo que uno había escrito. En aquel tiempo, esta cuestión, esta pregunta, daba vueltas junto con aquellas historias en mi aro giratorio. Todavía me la sigo formulando. Es una «espina» en la carne.

El miedo, se sabe, multiplica la capacidad imaginativa. Crea fantasmas cargados de realidad. Ellos lo sabían muy bien, y sabían que el miedo pone en fuga pero, asimismo, paraliza. Solzenistsin, en su Gulag, desarrolla la idea de que todo eso que le pasó al pueblo ruso fue a causa de este efecto paralizante del miedo: «La gente nos entregábamos como ovejas, sin chistar», dice.

La poesía argentina más reciente está marcada por los años de dictadura sangrienta. Si nos atenemos a lo referencial directo, ese reciente pasado genocida no aparece en los poemas. Pero está implícito. Se deja leer entre líneas. Con todo, hay gente que se dedica a entretejer palabras admirablemente como si nada hubiera pasado; otros, que gastan demasiado sus energías en guerras de pequeñas capillas y en la adjudicación recíproca de las más variadas etiquetas y otros, que intentando eludir autocomplacencias, escuelas y teorías al uso, ensayan una voz. Una voz en medio de todo ese cacareo. Asumen, asimilan la distorsión y la devuelven multiplicada; practican un lirismo «seco», en todo caso; mezclan, remedan, parodian. En sus distintas variantes, es en estos últimos donde aquel pasado inmediato aparece como escrito al dorso. Allí puede leerse la tragedia. Se valora esta fuerza y astucia de lo implícito, aunque hay también quienes echan mano, de pronto, al recurso revulsivo sin rodeos. En ambos casos el poeta que traslucen esos versos se parece bastante a un *clown* desgarrado que practica sobre el lector una sesión de *electroshock:* en un polo, la risa; en el otro, el horror. Pero estamos lejos de los poetas del 40, del 50, y aún de los más próximos, los del 60.

Son los poetas y la poesía del naufragio, sobrevivientes del gran desastre, algunos de los cuales, la mayoría, eran niños cuando el genocidio. Buscan, intentan, en un medio poco propicio. Su poesía es excluida, habitualmente, de los suplementos literarios y de las editoriales. Tienen que pagarse sus ediciones o bien publicar en revistas «under». Roberto Arlt veía su condición lamentable de «escritor colonial», y veía a su obra, por consecuencia, como una «ficción de obra». El medio lo ahogaba. Macedonio Fernández ironizaba: «Bueno, pero aquí a nadie se le niega un premio municipal». Y Leopoldo Marechal: «¿Cuándo dejarán de orinar sobre mí mis colegas, mis compatriotas? ¿Y el caso Borges? Su apoteosis, es verdad, se produjo fuera del país. Y Gombrowicz vivió muchos años entre nosotros como un escritor ignoto. O poco menos. Bueno, ¿pero los premios municipales?».

Estaban haciendo tronar gente, estaban haciendo tronar su carne y sus huesos, les estaban aplicando picana, los estaban matando a garrotazos, estaban tirando al Río de la Plata cadáveres vivos. Toda esa carnicería.

Me fui a México con mi esposa y cinco hijos un 24 de mayo de 1977. Un año y dos meses después de que Videla y sus colaboradores pusieran en marcha, a pleno, la máquina de triturar. ¿Qué había hecho en ese tiempo? Funcionario del gobierno peronista de Cámpora, como subsecretario de cultura de la provincia de Buenos Aires, me dejaron sin trabajo. Quise volver al periodismo pero no me admitieron más. Evitaba el encuentro con los amigos,

trataba de no figurar en sus agendas. (Todos sospechábamos de todos). Volví, después de décadas, a la Biblioteca Nacional donde ya contaré lo que hacía. Me amanecía en los cafés, en los que permanecían abiertos toda la noche. Cambié tres veces de departamento, luego de vender el nuestro y tratar de vivir con esa plata. A veces, por las noches, salía a tirar libros y papeles en los tachos de basura. Tuve oportunidad, también, de leer un libro muy interesante del señor Roberto Aizcorbe, *El mito peronista.* Un voluminoso Index, muy bien editado por un sello debutante que daba como dirección una casilla de correos: Ediciones 1853. El volumen, 609 páginas, apareció hacia finales del 76 y como subtítulo llevaba el de «Un ensayo sobre la reversión cultural ocurrida en la Argentina en los últimos 30 años». Era, según los entendidos, de lectura obligada. Me impresionó muchísimo el capítulo *La cheka del arte:* allí figuraba como «peronista de izquierda». Los entendidos afirmaban también que los incluidos en ese Index debían salir del país de inmediato. Nunca tanta gente de la cultura lo hizo con motivo de un libro, de un libro como ese libro del señor Aizcorbe. Una verdadera paradoja cultural.

Las madres no dejaban de dar vueltas alrededor de la Pirámide de Mayo: «Quali colombe dal disio chiamate», llamadas por el deseo de recuperar a sus hijos desaparecidos. Escarmentados.

Me iba pero no me iba. Durante los tres o cuatro meses previos a nuestra partida sentí algo que se me hizo absolutamente insoportable en el interior de la pesadilla que estaba viviendo. Algo que, supongo, es una de las pruebas más amargas para un escritor, si no la más amarga: mi obra me condenaba. Me tronaba. Y, sin embargo, no lograba decidirme. Mi obra era una evidencia, la mejor evidencia para que algún Grupo de Tarea me fumigase. Y esa tarea se cumplía día y noche. Curiosamente busqué refugio, entonces, en la Biblioteca Nacional, convirtiéndome impensadamente en una rata de biblioteca. Permanecía allí desde la mañana temprano a muy entrada la tarde. No podría hablar de los libros que leí, no los recuerdo, pero sí que me había dado a escribir unas variaciones interminables sobre estos cuatro versos del *Polifemo,* de Góngora: «Miréme, y lucir vi un sol en mi frente/ cuando en el cielo un ojo se veía:/ neutra el agua dudaba a cuál fe preste:/ al cielo humano o al Cíclope celeste». Era, luego lo terminé de ver, un símbolo de mi situación interna en correlato con el «afuera». Pero, por el momento, mi capacidad de simbolizar resultaba escasa. No alcanzaba más que a sufrir todo aquello a nivel de instinto; del instinto de conservación. Esos versos, simplemente, me sonaban. Y mucho. Pero también percibí oscuramente que encerraban un delirio y acepté, en esas circunstancias, yo diría propicias para tal ejercicio, la invitación que me hacían. Y me metí literalmente de cabeza en un juego de variaciones de todo tipo que tendían al infinito. Buscaba, ahora he acabado de saberlo, algún vislumbre de conocimiento en ese delirio de ovillar y desovillar versos y palabras a lo largo de carillas y carillas. Pero, también, estirar el tiempo que pasaba en la biblioteca. El juego estricto de las variaciones, en comparación al cual todo arte es folletín, fue ocupando el centro de aquel entretejido. El conflicto entre duda y fe —ese atenazamiento entre la mente y el corazón— fue como disolviéndose en ese juego, como cediéndole el centro a medida que la cosa progresaba. Así, me resultaba más soportable. Pero, lo sabía, había engendrado un monstruo. Una criatura verbal que proliferaba su condición, convirtiéndola en ariete de vértigo y martirio. En suma: un hijo que parí con la dictadura. Una criatura monstruosa a la que bauticé con el nombre de *Cíclope,* ése era el título. Empezaba entonces, me dije, a encontrar la palabra, el sentido; lo monstruoso ocupaba la escena de la realidad argentina de aquellos días. La dictadura era un monstruo, un Cíclope, aunque sin el menor asomo de duda acerca de lo que tenía y había que hacer: variaciones infinitas de una monstruosidad sin límites. Me acordé de «La fiesta del monstruo», de Borges: ése había sido un juego de niños escrito por un niño.

Daban vueltas en silencio; la palabra tiene su poder, pero el silencio es el poder. El silencio de las madres: poderoso ámbito de resonancia del alarido. Quien quería oírlo lo oía. Ellos prefirieron decir que eran locas.

Hasta el mismo momento de poner el pie en el avión, mi panorama de la poesía argentina contemporánea era el de un lirismo que ya no me decía nada. No estoy estableciendo un juicio de valor que sobrepase los límites

de una apreciación personal como la mía. Los problemas de la lírica de nuestra época son bastante intrincados y se prestan a toda clase de equívocos y de confusión. Los etiquetamientos sobreabundan y, muchas veces, impiden un análisis serio. Todavía se escuchaba la voz de los poetas llamados del 40, con su marcado tono elegíaco; menos alejados en el tiempo, los del 50 nucleados alrededor de *Poesía Buenos Aires* que habían intentado romper con aquel *status;* pero menos alejados aún, más cercanos, los poetas del 60, que procuraban mantenerse dentro del verosímil de una poesía-poética de cuño humanitario con un toque social, sin que lo distorsivo penetrara en la escritura. El modelo, si no me equivoco, era Raúl González Tuñón, el maestro de los «20 centavos en la ranura» y tantas otras composiciones que se ajustaban a esa estética. Generosamente entregados a su tarea, algunos de ellos tuvieron que irse del país; otros perdieron la vida; otros están nuevamente en la Argentina. Pero esa voz fue segada. Aunque, ahora, desde el propio ángulo de la crítica poética de románticos, barrocos, neobarrocos, minimalistas, neorrománticos, que experimentan un fuerte rechazo hacia sus producciones. La confusión y la polémica continúan pero, en aquel momento de mi partida, era muy difícil, si no imposible, prever este vuelco como, por lo demás, tantos otros. A mi modo de ver, este lirismo de los 40, los 50 o los 60, o se había desentendido demasiado o no había acabado de entender el aporte de los gauchescos, de los hermanos Discépolo, del «feísmo» y de las posibilidades que esa estética abría. Marechal mismo no fue aprovechado. La risa, lo cómico incorporado al poema, ese retorcimiento. Esa risa, como decía Nietzsche, es una gran verdad que sale del corazón del hombre. La risa como resistencia. Risa y horror, uno naciendo de la otra y viceversa. Lo cómico que puede llegar a ser lo verdaderamente serio, lo verdaderamente trágico. Pero no se vio. Como no se vio la relación entre poesía y política, entre arte y política. Aun los poetas del 60, con su toque social, no encontraron la forma aunque lo intentaron. Es que se trata de un león difícil de domeñar si no se tienen las cosas claras. Y hay que mirarlo fijo a los ojos; de otra manera, el acercamiento nos puede ser fatal. Pero, ¿cómo seguir haciendo como que se ignora la cuestión? Pienso, en cambio, que hay que ponerla sobre el tapete. Stendhal admitía que la política es una enorme rueda de molino atada al cuello de la literatura: él, que había escrito la *Cartuja* y *El Rojo y el Negro* con ese peso y había logrado flotar, lo sabía mejor que nadie. Y los clásicos de la antigüedad, y el Dante, Shakespeare, Cervantes. Y nuestros Hernández, Ascasubi y Estanislao del Campo. En ellos, los problemas del estilo, de la forma adecuada, se presentan como una solución, el poema mismo. La materia política y la estética conforman una unidad. La política expresada por otros medios: los de la elaboración artística, los del trabajo estrictamente poético. Cuando puse el pie en el avión dejaba escrito y editado el ciclo de *El Solicitante Descolocado* (1971), *Partitas* (1972) y *El Riseñor* (1975). En esos tres libros se traslucían, de manera distinta, esas y otras inquietudes. Inquietudes que habían intentado y buscado resolverse en una poesía de ruptura con los modelos líricos imperantes. Había merodeado la épica y también la práctica de un verso dramático; una épica bufa, un verso dramático de respiración entrecortada, la valoración del balbuceo, la idea de la poesía que dé la vida antes que su comentario, la percepción del texto como una combinatoria.

Dejaba mi país, precisamente, con las variaciones *Cíclope* zumbando en mi cabeza. El taxista que nos llevó a Ezeiza nos felicitó por la determinación que habíamos tomado cuando, imprevistamente, se puso a llorar inclinado sobre el volante. Era un cloqueo de llanto y risa. Era uno de los míos. Era toda una línea de la poesía y el arte de los argentinos que había sido olvidada o semiolvidada.

En mis trece años de México estuve leyéndome y leyendo a otros autores. Y acumulé un total de ocho inéditos. A veces llegaban a mis manos, por correo, algunos libros de poetas argentinos jóvenes que me daban aliento. Pero la distancia y el efecto de extrañamiento se hacían sentir por momentos. Pero eso estuvo compensado por la oportunidad de revisar y reflexionar sobre algunos temas que empezaban a exigirme, aunque más no fuera, una atención más cuidadosa. Me refiero a la necesidad de armar alguna mínima teoría que me permitiera avanzar en el terreno de la parodia y de las reescrituras. Llegué así a considerar la parodia como la forma más compleja y superior de lo cómico, instalada en el centro mismo de la vida contemporánea, y re-

cordé muchas veces la puntualización de Nietzsche: *Incipit parodia, incipit tragedia*. Terminé por verla como una relación de semejanza, desemejanza y aún contrastes con el modelo-arquetipo-estereotipo-cliché y, en este sentido, evalué su importancia más allá de lo «cómico-imitativo» y de la literatura misma. En un corto poema de *Circus* perteneciente a mis años de México pero que se editó en Buenos Aires, un poema titulado «Homo parodicus», se hacía este juego: «Lo parecido que no es lo mismo; lo mismo pero parecido». Se aludía a la figura del hijo en su relación con el padre. Es decir, también la parodia en el transfondo de la naturaleza humana, a nivel, podría decirse, de los cromosomas. El *Odiseo confinado* fue el fruto de estas precisiones. Escrito en México, se publicó en Buenos Aires, en 1992. México fue acogedor. Pero no era mi lugar y eso, simple y sin folletín, es el exilio.

Recibo en México la foto de un diario argentino. 1978. Los tres comandantes en jefe brincan de alegría en la tribuna de honor. Habíamos ganado el mundial de fútbol. Trimalción multiplicado por tres.

Concurro a un homenaje a Rodolfo Walsh, en México. Lo hago a pedido de su esposa Lila. Leo el relato de Walsh (tras unas palabras introductorias) en el que un capitán del ejército se pega un tiro al ver que ha fracasado, pero muere junto a la tropa que ha llevado a la muerte. Los otros integrantes del panel me dicen que no están de acuerdo. Nunca supe por qué.

Guerra de las Malvinas. Escucho un reportaje televisivo que le hace un canal mexicano a Galtieri. El reportero le pregunta qué ganarán nuestros muchachos haciéndose matar en Malvinas. Respuesta de un Galtieri henchido, copioso: «Mire... ganarán... una página de oro en nuestra historia».

Parodia y tragedia

La parodia y las reescrituras constituyeron mis dos líneas de trabajo en México, mientras me ganaba la vida en otras muy distintas actividades. En *Eva Perón en la hoguera (Partitas)* y en *El Riseñor* había iniciado este otro modo de relación con los textos-modelos. Después, proseguí en *Episodios* y en *Verme* que se editaron en los 80 en la Argentina. Significan no ya una tangenciación con el modelo, un ejercicio de intertextualidad, sino una intrusión en el mismo, para reescribirlo con sus propias palabras, si bien en otra combinatoria y otra sintaxis. Son operaciones intratextuales en las que el modelo cede su autoridad de pirámide inamovible y es posible, entonces, vislumbrar implicancias que apuntan al replanteo del juego literario. La búsqueda debe ser incesante. Nuestra época, con el grado de brutalidad, mezquindad y estupidez alcanzado, está requiriendo esfuerzos mayores por parte de los poetas que son los que siempre otean primero los nuevos horizontes. Pero se necesita, en mi opinión, algo más que una sensibilidad y una percepción que se quede en la superficie. Nuestra cultura y civilización ciclópeas necesitan las astucias de una poesía y un arte arteramente-arteros. Y no meros cosquilleos.

Volví al país en septiembre de 1991. La pasión de escribir persiste, me mantiene con vida. Creo que esto es también lo que representa la escritura para muchos de los que escriben. Una pasión de vida. Que esta pasión y la memoria de lo ocurrido nos mantengan alertas.

Leónidas Lamborghini

Sobre bolsas de escombros

Me llamó por teléfono una de mis ex, Marina: necesitaba hablar conmigo de manera más o menos urgente. Le dije que era imposible: el escaso tiempo escatimable a mi trabajo remunerado lo estaba empleando en escribir diez carillas que Sylvia Iparraguirre me había pedido para *Cuadernos Hispanoamericanos.*

Bueno, me dijo Marina, ya que introducía el tema literario, quería preguntarte cuándo podrás llevarte de mi casa los cinco paquetes de tus libros. Y tratando de girar el tono hacia un registro menos incisivo (habrá mediado algún silencio dolido de mi parte) agregó: «Es de no creer el espacio que ocupan trescientos libros».

Yo procuraba encarar de manera poética la historia e influencia de mi vocación por las letras; ya había escrito algo sobre mi barrio de infancia, *Villa Progreso,* territorio textil-metalúrgico de judíos pujantes definitivamente arrasado por la política económica del *proceso.* Bastó el llamado de Marina para quedarme colgado en los cinco paquetes de sesenta libros cada uno. Como escritor deseo ver mi obra publicada, pero no deseo verla publicada dentro de mi *placard,* debajo de mi cama, disimulada en mi biblioteca, esparcida en baúles, detrás de puertas, en desvanes de amigos que de vez en cuando y no sin cierto rubor y hastío me preguntan qué pienso hacer con ellos.

Qué sé yo qué pienso hacer con mis libros. No sabía qué hacer con el manuscrito antes de que fuera publicado y menos sé qué hacer con mis libros editados.

En resumen, que abandoné las diez carillas y esa misma tarde me encontré con Marina.

A Marina podríamos ubicarla un cuarto de generación por debajo de la mía, pertenece a la tanda de «mujeres con padre ausente» que gasta el treinta por ciento de su sueldo en un analista parco y ortodoxo empecinado en reivindicar los valores positivos de la lucha por el dinero.

Yo había abandonado la computadora en medio de mis reflexiones sobre *Villa Progreso.* El nombre es tan real como lo fue su decadencia. Cayó y calló como callaba y caía todo o casi todo durante los años que van desde el final de mi secundario hasta el ocaso de mi primer matrimonio. Los únicos recuerdos gratificantes entre el setenta y cuatro y el ochenta y dos son: el nacimiento de mi hijo, el triunfo del sandinismo, y algún campeonato con Maradona en Boca Juniors. En cuanto a lo demás, nada es recuerdo, es más bien una sensación o una certeza: debajo de tu cama hay alguien o hay algo que no ha sido invitado.

Pensaba que todo esto podía entrar en las diez carillas mientras Marina, mesa de café de por medio, gesticulaba y abría grandes los ojos sepultada bajo el estruendo de los *colectivos* del Once. Ya casi me había olvidado del verdadero motivo del encuentro cuando escuché entre mis ensoñaciones: ¿Vamos a buscar los libros?

Los trescientos libros al baúl del auto.

Una vez tuve treinta o cuarenta durante tanto tiempo que terminaron manchándose con el aceite derramado de un bidón abierto. Tirarlos fue un alivio.

Antes de despedirnos, Marina me aconsejó probar los usos que ella misma había practicado para disimular los libros: mesa ratona, banquetas bajas, mesa para televisor, para teléfono. Al final me dio un abrazo mientras me consolaba diciendo: «Son cuentos de puta madre, para leerlos. Los libros contantes y sonantes son otra cosa».

Libros. Mis propios libros. Soy el personaje inverso a Gulley Jimson. Jimson buscaba recuperar su obra y yo lucho por deshacerme de ella de una vez por todas. Estos trescientos son los que quedaron de los trescientos sesenta que regalé a la «Típica en leve ascenso» de Miguel Ángel Solá. El trato era que ellos los venderían al precio que pudieran en sus recitales, se quedaban con el dinero y yo me deshacía del bulto definitivamente.

Pero aquí estoy cargándolos de nuevo, libros destinados a que me sean devueltos. El editor fue el primero,

me los devolvió sin piedad ni vergüenza. Se quedó con cinco ejemplares por si había pedido de reposiciones desde librerías.

Es inevitable, cada vez que regalo un ejemplar, el afortunado futuro lector me dice «Lo leo y te lo devuelvo», entonces yo contesto muy rápido «No. No, podés quedártelo». «¿En serio?». «Por supuesto, todavía me quedan unos pocos».

De marzo del setenta y seis guardo dos anécdotas:

Una: Mi madre se fue con su amante y no nos vimos durante cuatro años.

Dos: Yo trabajaba de cadete y el veinticinco de marzo tuve que hacer unos trámites frente a la Plaza de Mayo. Había gente vitoreando a Videla. Sentí que la generación de mis padres estaba ahí esperando que alguien extirpara por la fuerza y de raíz todas sus frustraciones. Eran los mismos que nos hacían la vida imposible por nuestro pelo largo, por nuestra forma de vestirnos, de pararnos, de comunicarnos. Entre esa generación y la nuestra hubo una generación intermedia. Esa generación intermedia pagó con su vida las consecuencias de la escuela que la jerga periodística denomina «intolerancia». Digo «escuela» porque entre nosotros es una forma heredada, tan corriente como versátil y vasta, y no he dejado jamás de percibirla, presentirla, olerla. Es una especie de psicopatía sexual y social que anida entre nosotros: el fastidio por la existencia del otro es una más de sus características, tal vez la más notoria.

Abrí el baúl del auto en la puerta de casa. De los diez o doce paquetes originales, algunos salí a distribuirlos librería por librería desde Claypole hasta Tigre. Los libreros más piadosos me aceptaban uno a dos libros sin más esperanza que una devolución para dentro de quince días; ya pasaron tres años y pasarán treinta sin que vuelva para recuperarlos.

Cerré el baúl del auto, pospuse el traslado hasta la baulera para otro día más fresco a una hora menos concurrida.

Otra vez en casa, a continuar con las diez carillas para *Cuadernos*. El arte entre la dictadura y la democracia. Cuando estoy por recomenzar temo que mi hijo vea los libros en el baúl del auto. Mi hijo sabe que no soy precisamente un escritor famoso ni yo pretendo fomentar en él semejante fantasía, pero tiene casi trece años y prefiero preservarle, como resguardo de su futura salud mental, lo que pueda de mi imagen; esto significa que el traslado y ocultamiento de los libros es una cuestión perentoria.

La baulera es común para todos los vecinos del piso; analicé la conveniencia de envolver los libros con papel madera para evitar preguntas maliciosas mientras me decía que mi primer contacto con la literatura tuvo que ver con Melville y Stevenson; no sé si el Stevenson que Borges quería hacernos leer a toda costa, a esa altura aparece Roberto Arlt y todo lo demás se desvanece.

En la baulera no había lugar. Mis vecinos tuvieron la ocurrencia de depositar seis bolsas con escombros. En cierta forma era un alivio, pensé arrojarlos al río e imaginé a la prefectura buscando a González Amer autor de *El Probador de Muñecas* para devolverle trescientos ejemplares hallados por buzos estratégicos en el fondo del Río de la Plata.

Mi primer contacto tiene que ver con el relato. Si se proviene de una familia no-culta y en casa hay menos de cuatro libros y pilas de revistas *D'Artagnan* y *El Tony* y pilas de temores y prejuicios y recuerdos que todos repiten obsesivamente, si en esta familia hay mujeres odiadas, algún asesinato pasional no esclarecido, venganzas, tías en el Moyano, el relato va creciendo, se va obligando a sí mismo dentro de uno.

Tiene que ver con el rock, con la música de Lennon, Led Zeppelin y Deep Purple, o con la intención de que algo suene o resuene o vibre de una manera que es privativa de la música: todo aquello que encierra una nota o un grito, y que la literatura puede expandir para un registro diferente de percepción. Abrir, poner en movimiento, ese movimiento aparente que vive en los sueños y que tanto nos libera como nos entristece. La tristeza, para mí la literatura tiene que ver con esa tristeza abismal y perfecta que casi se parece a la felicidad.

La violencia en las palabras: Arlt, Henry Miller, Dostoievsky, D.H. Lawrence, Christiane Rochefort, Mailer.

Mi único contacto adolescente con escritores argentinos tuvo que ver con Quiroga, con Arlt y con Sábato. Estudié en el colegio industrial; las profesoras de literatura consiguieron que me «llevara» la materia todos los años; por entonces Sarmiento, Mármol, Echeverría, eran meros escollos en mi vida, retratos en las paredes de la primaria. En mi inicio tardío de la facultad descubrí a David Viñas y leí por primera vez a Sarmiento, a Ma-

cedonio, a Puig, a Saer. Tomé contacto con la obra y las teorías de Piglia. Aparecieron Onetti, Borges y Cortázar. Fuera de la facultad, antes y durante, leí a Sartre, a Marechal, a Gombrowicz, a Bioy. Colaboré con los últimos números de *El Ornitorrinco*, conocí a Abelardo Castillo y su perspectiva apasionada y casi sacerdotal sobre la vida del artista.

No creo que uno pueda saber sobre las influencias que lo han determinado, ni creo que las influencias sean definitivas ni determinantes ni correlativas. Foucault menciona a Borges casi como su punto de partida y yo no he leído a Borges con la misma felicidad con que he leído a Foucault.

No importa por qué se escribe, llega un momento en que cobran fuerza los motivos o las excusas para no escribir. Se abandona la escritura por infinidad de motivos. Entonces lo difícil es saber por dónde continuar.

La rosa de cobre fue un resquicio por donde continuar. Teníamos libros y premios y ganas. Nos faltaba un lugar y lo generamos en un momento en que nadie o casi nadie se arriesgaba a narradores argentinos desconocidos. Hicimos *La rosa de cobre* con nuestros bolsillos en contra de la hiperinflación, el pesimismo a ultranza de nuestro editor y la insólita implícita enemistad de *Página 12*, que por entonces tenía cierto peso en las decisiones del escaso público lector de literatura.

La hicimos enfrentando las desinteligencias internas de nuestro propio grupo. Bastan dos escritores para que aparezcan competencias, narcisismos y dificultades para comunicarse, sueños faraónicos y palabras sobrantes. Nosotros éramos más de dos y pese a eso logramos los momentos de armonía mínimos imprescindibles para concretar parte del proyecto. Pusimos en la calle nueve libros que en ese momento no tenían posibilidades de salir por ninguna otra vía. Por lo menos cinco de esos libros son de primer orden. Nos pusimos en circulación; ahora parece un poco más fácil, pero entonces ni siquiera lo parecía.

Bajo. Abro el baúl del auto. La luz de mercurio ondea como agua verde sobre el amarillo de las tapas. Hay que darse oportunidades hasta último momento, me digo, y empiezo a sacar los paquetes. Los saco todos, cierro el baúl, trato de agarrar dos paquetes en cada mano y el quinto debajo del brazo derecho. Es imposible, por peso y por volumen. Abro el baúl del auto. Vuelvo a guardar tres paquetes. Cierro. Ahora sí, con un paquete en cada mano cruzo la calle.

Una adolescente espera el ascensor. Dentro de unos meses mi hijo va a aparecer con una novia de este tamaño. No me siento joven ni robusto con mi paquete de libros en cada mano.

La chica mira los libros, trata de adivinar. No puedo hacerla participar porque enseguida se me convertiría en un personaje de Abelardo Castillo: una chica que lee a Lyotard y a Foucault y a Beckett y que preguntaría «¿Son cuentos?». «Sí» diría yo, y ante el silencio cómplice y malicioso de la chica, agregaría, «son míos».

«¿Tuyos?». Y viviría dos pisos arriba de mi departamento y furtiva vendría noche por medio a visitarme. El tipo de fantasías que nos conceden Castillo y la literatura, y no el lacónico «Pase, señor», ni la manera de moverse, esquivándome para evitar roces accidentales. Cheever cuenta el momento en que las mujeres jóvenes dejan de mirarnos, ¿para qué insistir sobre el asunto?

Bajo en el quinto piso, la chica sigue viaje. El éxito o el fracaso no pueden medirse inesperada y arbitrariamente en un momento determinado. Por suerte. Es más, el éxito y el fracaso no existen. Me lo repetí con cada uno de los paquetes que fui depositando en la baulera; sobre las bolsas de escombros de mis vecinos.

Edgardo González Amer

Las palabras que narran

He sido un lector voraz, omnívoro y desordenado. Soy un típico (¿tópico?) escritor que anduve, después de mis olvidables escritos juveniles, de a caballo entre el antifascismo y el antiimperialismo, que no abordaba en forma explícita pero que sí estaban animándome; yo no escribía sobre esos temas en forma expresa, pero esa actitud estaba en el fondo y conformó mi integridad intelectual y estética, aunque nunca perdí —por el contrario, me aferré a ello— la visión del mundo que adquirí en mi infancia.

Ahora se ha decretado la muerte de las ideologías, de las utopías y el fin de la historia. Pero yo he vivido mucho, lo suficiente como para desconfiar de esos coquetos apocalipsis.

Debo declarar que escribo por el mismo motivo que un niño pequeño llora, es decir, por los demás y para ellos. Todos lo hacemos. He allí el misterio —siempre repetido— de un autor, de un artista. Escribimos para ser oídos y queridos; escribimos para socializarnos, porque, como dijo no recuerdo quién: si el arte no tiene una proyección social, acaba siendo sexo sin amor.

A medida que envejezco creo más en el don de la palabra, en las palabras que narran, puesto que si las palabras no sirven para narrar se prostituyen sin haber conocido el amor y mueren, como mueren los ecos sórdidos y gratuitos, que nunca tendrán la riqueza ambigua del discurso de los locos, de los brujos, de los borrachos y de los niños.

A lo largo de lo hecho y de lo vivido, me fui despojando, según creo, de lo particular, lo propio y local, y he tratado de decir lo que tenía que decir, menos pintorescamente y con más exactitud, aunque la exactitud sea enemiga del oficio de la narración.

Desde la última década se pretende imponer un orden neoconservador, de capitalismo tardío y mediatizador de la cultura, banalizándola e intentando someterla a las leyes del mercado. Esto es lo de moda, a la cual se someten no pocos escritores y artistas que, con el pretexto de que «todo se ha caído» rinden tributo a la impermanencia, a la transitoriedad, las palabras por las palabras mismas, el fotomontaje cultural. Y esta imitación, entre nosotros, del sedicente «primer mundo» resulta tanto más vana y ridícula en boca y de la mano de los intelectuales que viven en ese mundo sólo de prestado.

En Argentina, hasta la hecatombe del 76, vivíamos todos en ese afán coherente, seguro en cuanto los unos nos afirmábamos contra los otros, y maniqueo. Después, los vientos de la violencia y la crueldad nos echaron hacia afuera y hacia adentro. Este fue un fenómeno desgraciado pero no inédito ni infrecuente en nuestra historia, y creo que la enseñanza no ha sido fructífera. Si antes apretábamos el gatillo por un matiz, ahora pareciera que comulgáramos con ruedas de molino, a consecuencia de decirnos que la historia no sirve para nada, o que ha llegado a su fin. Pero esa tontería se pagará con la magra cosecha del ridículo o de la indigencia espiritual.

Yo no pretendo hablar para los demás, no pontifico. Los años pasan pero a menudo (por eso mismo) acudo a mi propio espejo, para consultarlo.

He nacido y vivo en una región situada en el confín norte de Argentina, pero en el sur remoto del mundo. Esta región está separada por dos mil kilómetros de Buenos Aires, esa ciudad que edificó su grandeza y su prestigio a expensas del interior del país, asumiendo como propio un modelo impuesto por la potencia imperial de turno, que por entonces, en lo económico, no era otra que Inglaterra, aunque en lo cultural fuera Francia. Buenos Aires se levantó sobreestimando el papel de hermana mayor de las ciudades del disuelto virreynato del Río de la Plata. Al orgullo y arrogancia, que le granjearon pronto la enemistad de los pueblos del interior, llevando al país a derramar tanta sangre, añadiría su condición de por-

tavoz de la cultura europea, que entraba, por supuesto, junto con las mercaderías; negocio al que se asociaba, como intermediaria, la clase dominante. Buenos Aires carecía de industrias tradicionales; vivía del ganado que proliferaba en las pampas. Su alto grado de colonización cultural, por otra parte, la llevaba a exigir mercancías lujosas, y no, salvo excepciones, la artesanía rústica que las carretas traían de las estancia-fábricas del interior. Pensó que el hombre del interior también terminaría prefiriéndolas y así colaboró con los ingleses en su plan de destrucción de las industrias locales, a través de una ruinosa competencia posibilitada por la supresión de las aduanas provinciales.

Pero este no es un cargo que deba hacerse a los ingleses, ni una culpa que achaco a ellos sino a mis abuelos, si es que los tuve. El mismo sistema que la metrópoli colonial aplicaba a Buenos Aires, como cabeza del país, es el que aplicaba ésta al resto de la nación. Y nadie puede sentirse orgulloso de esto.

¿De qué y cómo podría hablar entonces un escritor del sur remoto, cuando se le pregunte por su experiencia? Luego de pensarlo di con la respuesta obvia: hablaré de lo único que puedo, es decir de mi propia vida, ya larga, como escritor de supuestas ficciones en el rincón del mundo en que me nacieron.

No hace mucho, en Buenos Aires, escuché decir a Doris Lessing que ella era una escritora inglesa periférica (esto es lo que alcancé a comprender en mi aterrador inglés), y que narraba en inglés historias de un mundo que parecía remoto y exótico, pero que era igual a todos, de alguna manera (no sé si le saco o le pongo a esta cita, que está registrada sólo en mi memoria y, como todos sabemos, la memoria personal es caprichosa, fabuladora, equívoca y arbitraria). También yo narro, en español, lengua de mis abuelos, historias que suceden en un lejano confín de esa lengua que, de muchas maneras, se va convirtiendo en otra o consubstanciándose, enriqueciéndose como confluencia de ríos caudalosos y diferentes.

Y he aquí el primer asunto: ¿En qué lengua hablo o, mejor, escribo? No precisamente en la de Burgos o Salamanca, sino en otra, no igual, pero tampoco distinta.

José María Arguedas, el gran escritor andino y uno de mis maestros adoptivos, decía que hombres como mis paisanos, sintiéndose extraños ante el castellano heredado, se ven en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que deben modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio, y que esta posibilidad, ya realizada más de una vez en la literatura, es una prueba de la ilimitada virtud del castellano y de las lenguas altamente evolucionadas.

Tal vez mi primera perplejidad como aprendiz de escritor fuese la lengua, o el habla, ya que por mis lecturas, era la de los clásicos, y por mi entorno la de los hombres de aquella América interior, profunda, mestiza y no acabada de casar: el habla de los servidores de mi casa, de mis vecinos aborígenes y, sobre todo, de mis niñeras.

Mis primeros maestros, los que me enseñaron lo esencial de la vida y del mundo fueron analfabetos, y yo mismo no concurrí a una escuela ni aprendí a leer sino a los nueve años, pero sus enseñanzas fueron inolvidables para mí y, cuando, después, las contrasté con la sabiduría que el mundo de la lógica y de la enciclopedia había acumulado, no las hallé menoscabadas, ni primitivas, ni ingenuas. A aquel conocimiento supuestamente prelógico o preilustrado, lo volví a encontrar, en su esencia, en Spinoza, Schopenhauer, en los poemas de Lao-Tse y en las parábolas de Jesús. Mi educación primordial, la que guió mis pasos desde el comienzo, estuvo signada por los rituales y los mitos: cuando quería ir a nadar al río y de pronto el cielo se nublaba amenazando atormentarse, hacíamos una cruz de ceniza sobre la tierra para conjurar el mal tiempo y hacer que el sol renaciera. Enterrar el pedazo de pan que ya no queríamos comer y no tirarlo a la basura porque era la cara de Dios. Observar y escuchar que la mazamorra o la leche para hacer dulce no debía removerse con la cuchara de madera en las grandes tinajas o pailas en sentido contrario a las agujas del reloj, porque si no se *cortaba* o malograba y que luego descubriera que esto tenía que ver con el sentido de la marcha del sol sobre la tierra, y que después comprobara, por ejemplo, que los ingleses hacen girar el oporto después de la cena en el mismo sentido. O que observara de niño cuando, antes de habitar una casa recién construida, se recorría sus cuatro rincones mojándolos con un hisopo o derramándose sobre ellos un chorro de vino, y luego descubriera que esto no es otra cosa que asegurar la posesión de cada una de las cuatro partes del mundo a fin de dominar o hacerse dueño del todo.

Toda mi vida práctica estuvo orientada por esos rituales míticos, que no serían fantasías espléndidas pero que eran y son reales, tal vez incomprensibles para los demás, o que los demás desechan como meros pintoresquismos sin sentido o extravagancias folklóricas o prosaicas, es decir no prestigiadas por patrones grecolatinos ni literariamente embellecidos.

Cierta vez que llegué a un pequeño poblado de menos de una docena de casas, en una ya remota campaña política, intenté hablar a los vecinos de pie en el suelo, en medio de ellos, pero ellos dijeron —«No, así no te oiremos»—. Entonces buscaron una mesa y me obligaron a encaramarme a ella. Debía hablarles, como enviado de afuera, desde una altura, es decir desde un altar, o sea desde el lugar desde donde hablan los mensajeros y los creadores, y los políticos, como los rapsodas, son los que hablan para que los demás escuchen y aprendan, para saber. En este episodio se amplía lo específico del mito, o sea transformar un sentido en forma, es decir la forma de una idea, pero también su fuerza y su energía.

Todas las grandes preguntas que el hombre se formula siempre y en todos los lugares han sido las mismas: ¿Cómo surge de pronto el fuego y de pronto se apaga? ¿Por qué el verdor nace, se agota y renace? ¿De dónde proviene el viento? ¿Por qué la tierra tiembla? ¿Por qué los hombres, que fueron también niños, envejecen y mueren? ¿Por qué el amor y el desamor, la piedad, la guerra, la violencia y el odio? ¿Por qué el hombre canta y llora? ¿Por qué tememos a lo desconocido y lo desafiamos?

En su esencia, todas las fábulas son formas cambiantes de una misma y carecen de autor; sólo la manera de narrar admite autores. Pero precisamente es lo que cambia y envejece y muere. El autor es el que oficia de sacerdote o de santón, pero éste se hace menos necesario en las comunidades en que los ritos y el mito todavía están en contacto y son coherentes con la realidad. Porque el mito, según se ha dicho, no es un instrumento para poetizar, sino para interpretar la realidad. Y los mitos no sirven cuando sólo constituyen reliquias del pasado muerto, cuando no tienen relación alguna con la vida real o son simples ornamentos poéticos; cuando no contribuyen a dar un sentido a la vida e implican sólo una vía de escape a la realidad. El drama entre los griegos antiguos no era un pasatiempo, ni una licencia arbitraria de la fantasía, ni un género literario, sino una liturgia, es decir servía para vivir, no para distraerse, no para divertir o asombrar, sino para impartir conocimiento entre los hombres. Precisamente, cuando se separa el mito de la realidad, florece la función espectacular, ya no es el pueblo sino alguien o algunos los que lo practican y entonces el mito muere, se desploma porque ya no se lo usa para otorgar vida sin más, sino para adornar la vida con galas de la fantasía.

La función del mito no es para ser interpretada por los antropólogos; el mito únicamente vive cuando es natural, cuando lo hemos hecho natural nosotros mismos. Por eso es que el mito es vivido con inocencia; el mito no es un conjunto de signos oscuros, anfibológicos y esotéricos, y sólo les parece oscuro o enigmático a los extraños. El que oficia el rito no habla para los extraños: se dirige a su propio pueblo y éste lo entiende desde siempre.

Mi infancia transcurrió en la puna, la alta meseta andina, fría y barrida por los vientos. Allí, en los remotos orígenes de su cultura, estaba la derrota porque el dios del mal la había transformado de tierra fértil en estéril paramera, pero, en contraposición, un mensaje mesiánico avivaba la esperanza en el corazón de sus pobres pobladores; el mismo que en el pasado había encendido las rebeliones de Tupac Amaru y de Bolívar. Este es, creo yo, el trasfondo de mi narrativa, aprendido por tradición oral de mis niñeras cuando, al caer la noche, ya en cama y dispuesto a dormir, me rogaban que estuviese callado, cerrar los ojos y escuchar en las sombras el murmullo del líquido dorado deslizándose por las entrañas de la tierra, porque nuestros dioses habitan las cuevas del subsuelo desde que los ancestros fueron derrotados por la invasión que volvió el mundo al revés. Aquellas mujeres de mi casa me transmitieron la concepción que el hombre antiguo tenía acerca del mundo, de las relaciones del hombre con el universo y de las relaciones de los hombres entre sí, todo ello dicho con los vestigios del poder del lenguaje antiguo y el aporte de la lengua del conquistador impuesto a través de los siglos; la versión de los credos confusos, esa sabiduría mágica, recóndita, transmitida a las generaciones por boca de la gente común que nos hablaba de su vida y de su tiempo.

Mi conflicto inicial, entonces, surgió de la confrontación entre el habla entrañable de los que me criaban,

y la lengua de la escuela, o sea la lengua de los libros y el habla de mi entorno vital. Insensatamente, como aprendiz, deseché el entorno vital y comencé, de niño, a escribir en el extraño español de los libros, y de esas páginas no quiero ahora acordarme.

¿Qué era lo que en verdad me acontecía? Sólo mucho después, de lejos, lo puede ver con claridad: mi mundo, mis vecinos, mi rincón, lo único que de verdad conocía, no era prestigioso; no era sino un pobre confín alto y desolado, pobre y perdido en el mundo, e inconscientemente quizás apelé a la universalidad que me proporcionaría un castellano en lo posible incontaminado. Quería huir, yo también, de aquello que después señaló Arguedas: del peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca o engrilla y acota. Entre esos pétreos límites, es decir, «entre el instrumento de un idioma ya perfecto y limpio» y una lengua regional, espuria, rica pero circunscripta, tendían a naufragar mis cometidos.

Yo quería ser un cronista de mi pueblo, pero narrar con un instrumento universal.

¿Cómo contar la aventura del hombre y su morada, sus perplejidades, la presencia o ausencia de sus dioses, en un lenguaje que conmoviera, es decir, en un lenguaje de amor que contagiase?

Esa perplejidad en mí no fue resuelta sino cuando, por el azar de la política, abandoné el rincón de mi infancia, pero también el escenario de mi juventud, es decir, aquellos ámbitos de mi pertenencia profunda, y el de la militancia universitaria y pretendidamente universal y me radiqué —nunca mejor empleado este verbo— en México.

¿Por qué entonces —cuando más lo necesitaba— me fui o me enviaron a México y no a Finlandia? Sólo los dioses lo sabrán. A poco de estar allí descubrí asombrado que el que yo creía mi mundo era mucho más ancho y mucho más hondo y poblado; que no estaba solo o acompañado por unos cuantos, y que las montañas y altiplanos y valles y gentes silenciosas y oscuras, tiernas, violentas, mudamente locuaces, no eran sólo el puñado de los míos, de aquellos a quienes había conocido con nombres y apellidos. Entonces el rostro del ser humano y su morada se agrandó para mí y aprendí, yo también que, si el rostro del ser humano está pintado, narrado, descripto con desusados colores no sólo no importa, sino que tal suceso puede aún concederle más valor a aquello que se narra; que el lenguaje que usamos, el que nace de lo profundo del corazón humano, si nos transmite en la lengua propia la historia de nuestros vecinos, de su paso por la tierra, se convertirá en un signo universal, precisamente por ser uno y único.

Entonces fue, también, cuando creí encontrar la síntesis: tanto el escritor como el que no lo es disponen de un instrumento común, que es el lenguaje, maleado por el uso y la historia. El hombre común ve y siente como todos, pero no sabe o no puede expresarlo; el escritor ayuda a que esas limitaciones que lo apresan se rompan. Es precisamente por eso que la obra literaria, cuando acierta, es como un espejo en el que el lector se siente reflejado, representado e interpretado. Todo está en el hombre común, así como la música está en un instrumento, pero es necesario que lo toquen, como decía Jürgen. Aunque el lenguaje, la lengua literaria no es sólo eso, sino también un largo fruto acumulado que a su vez fructifica; por eso es que una lengua literaria sin raíz no puede crecer, es como un ramo de flores cortadas y puestas en un búcaro.

En mis días de México yo había escrito, sin saberlo, las narraciones que allí se editarían con el título de *A un costado de los rieles*, que había llevado inconfesadamente escondidas en el bolsillo y que allí se agregaron a otras, reveladas en forma natural. Y fue allí también donde conocí de cerca a los que luego serían mis admirados amigos: Juan Rulfo, Juan de la Cavada, Miguel León Portilla —que me esclarecería en la visión de los supuestos vencidos—, Augusto Monterroso, José Revueltas, los tenebrosos fantasmas de León Trotsky y Frida Kahlo, D.H. Lawrence y Malcolm Lowry. Ellos me llevaron de la mano, me devolvieron la seguridad para andar y pensar, determinaron mi definitiva opción por el castellano de América, espurio, híbrido y rico, pero sólo enriquecido bajo condición del respeto por sus cánones esenciales. Es decir, la lengua de nosotros, de los nietos, fiel a lo primordial, al venero y sin beneficio de inventario, sin repudiar los aportes oscuros de mi pertenencia, la leche irracional de mi pueblo. Y sólo entonces encontré mi manera, un estilo, una seña de identidad, originada en mi contexto vital y mi experiencia, y así empecé a escribir, yo también, como quien se desangra, suavemente y en paz, fluida y luminosamente, como la sangre y el agua que se desliza por los cauces milenarios.

A partir de entonces, un empujón del viento me llevó a Italia, donde ejercí de cónsul sin asumir el papel, y allí vi de cerca a Carlo Levi —de cuyo *Cristo si è fermato à Eboli* seré siempre reconocido deudor, y al poeta —luego perdido, que entonces era también soldado— de quien recuerdo sus poemas breves, intensos en homenaje y celebración a su antigua y pequeña patria de Puglia, y fueron los días también en que la crónica de los diarios anunciaron el suicidio de Hemingway y la edición de *Under the vulcano* de Lowry, que fue, paradójicamente, mi cordón umbilical con mi entrañable México, es decir con América recobrada gracias a una gran novela en lengua inglesa. Aquellos días, también, fueron testigos del comienzo de una novela fallida que luego quemé en el fuego de la chimenea en Yala y que vendría a ser la penúltima, hasta ahora, que daría al fuego por mis propias manos.

Creo que las palabras de un escritor son, o deben ser, como decía cumming, un *strip-tease* estético. Que sólo entonces podrían tener algún interés para el público. Un escritor de ficciones no es más que la conciencia desdichada de sus contemporáneos, que la exhibe como una llaga medieval y que por eso inquieta, molesta y, a la vez, atrae a sus paisanos. Un novelista, cuando acierta es porque dice «indiscretamente» lo que los demás callan pero tal vez querrían decir, un chivo emisario-expiatorio o propiciatorio de los otros. Entre ciertos selvícolas americanos se practicaba cegar a los hombres que contaban historias engañosas o equívocas y cantaban como los pájaros. Homero y Milton fueron ciegos, y también entre nosotros Borges, y esto es una coincidencia pero además una lógica historia natural. Los poetas, si lo son de verdad, conmueven y recuerdan, malogran las propuestas, el discurso de los que están seguros. Ellos son los aguafiestas y los heraldos del *memento mori*, el contra-ademán y el contra-discurso, la cadena perpetua de la especie, el examen de conciencia y los remordimientos, el mañana que no será esencialmente distinto del ayer, la crítica y la subversión, la victoria de los agonistas, que lleva en sí, como carga subconsciente, la visión de los vencidos por la muerte, el nacimiento, el vuelo y la caída. Pero, a la vez, la propuesta de que todo podría ser siempre nuevo, inocente y limpio, de que podremos narrar una y otra vez lo mismo, con palabras renovadas, con otra voz. Porque un poema, una narración, una ficción —como postula Octavio Paz— «puede ser moderno por sus temas, su lenguaje y su forma, pero por su naturaleza profunda es una voz antimoderna. El poema expresa realidades ajenas a la modernidad, mundos y estratos psíquicos que no sólo son más antiguos, sino impermeables a los cambios de la historia».

Mi visión y mi idea primera del mundo y de la vida fue, pues, oral, transmitida por los aborígenes indios o mestizos, analfabetos, gente común, que describían las perplejidades, luchas, hazañas y desgracias de sus dioses y héroes, los detalles de sus ritos y fiestas, que aún perduran; sus rasgos humanos y maravillosos que en sí constituyen una lectura universal; una literatura de palabras, pero también de danzas y de cantos, de música, que son los medios de expresión predilectos del hombre andino y que servían —y sirven— para celebrar y para llorar, sembrar, conjurar los fenómenos de la naturaleza; para amar y para honrar a los muertos.

Y esta visión primigenia, sencilla y mitológica de los afanes del hombre en la tierra y de sus esperanzas aún más allá de la muerte, es la que, después, con estupor o asombro, me ha servido para acercarme a los demás, porque en el fondo del corazón del hombre, aunque expresado de muchas maneras, subyace quizás un solo y único mensaje.

Sobre la base de estos convencimientos —que son como los gestos en el andar de un ciego— comencé a escribir un libro que luego se continuó con el otro y otro, así hasta contar una docena o más y siempre el mismo u otra cara del mismo. Libros hijos de la historia y de la arbitrariedad o de los sueños, ya que la literatura, como explicaba Borges, no es más que un sueño inducido.

En América del Sur, mientras yo fui joven, el relato literario era tan sólo el paisaje como telón de fondo de un regodeo estético, o exótico, de buena fe en los más logrados, pero casi siempre como fenómeno abstracto y ambiguo que sirvió para todo y sobre todo para eludir. Hasta que la «nueva novela» puso al individuo como sujeto y entonces la narración de América se encarnó. Esa historia es también la historia de mis libros.

Mi primer afán apeló al recuerdo: mis abuelos, mis padres, mi propia imagen en las viejas fotografías: un niño pequeño en la alta estepa fría y ventosa de Abra Pampa, o entre las matas verdes y las floridas madreselvas en Yala. Creí entonces que mi primer deber era el

de rescatar y conservar lo que estaba destinado a desaparecer con el progreso. Es decir, yo también me contagié con el síndrome del anticuario: coleccionar objetos que se perdían o estaban condenados a perderse; o del folklorista, exhortando a que se crearan archivos, registros y museos de tradiciones populares. En un olvidable prólogo a la primera edición de mi novela *El cantar del profeta y el bandido* sostuve esa preocupación. Ahora, con la perspectiva de los años y de la experiencia, miro con objetividad esa propuesta y la encuentro vana.

Ahora sé, estoy convencido, de que nada sobrevive a sí mismo y que eso no está bien ni mal; que eso es así. Como el amor y la guerra y la muerte. Que ningún voluntarismo podrá salvar lo que se apaga por extinción. Pero, también, que ninguna cultura se extingue de pronto y del todo, sino que su esencia y aún sus formas se adhieren y contagian y algo o mucho de ellas sobrevive en lo que inmediatamente le sigue, y que todos somos hijos de nuestros abuelos moribundos o muertos, y que nada es puro y que todo es híbrido o mestizo o transculturado. Y que todo análisis que pretenda escaparse de eso o ignorarlo, será sólo un discurso descontextualizado y estéril, que será sólo el afán inútil por recordar una memoria muerta. Y la identidad no está en las raíces muertas, porque nada rescataremos de lo muerto y la idealización de lo muerto sólo nos aparejará palabras muertas, rescate escatológico, parafernalia mitómana, frustración, impotencia, y será, al final, un callejón sin salida.

Impulsado por alguna fuerza oscura y perentoria de comunicarme con los otros, comencé a escribir y así se han acumulado varios volúmenes que, como nos pasa a todos y lo dije, quizá sea sólo uno y el mismo, con variantes no sustanciales. Comprendo que éste es el fruto y la cosecha de todo escritor que ya va para viejo. Un escritor cuyos únicos temas, una y otra vez, han sido la piedad, la muerte, el amor y el tiempo, camuflados en crónicas de hechos que ocurren o han ocurrido en un determinado lugar del mundo y entre la gente que yo he conocido y son o fueron mis paisanos.

Esta es la suscinta historia de mis libros y el único testimonio que dejaré, aparentemente falso pero rigurosamente cierto.

Héctor Tizón

La irrealidad de una literatura y el despertar del mercado

Hay países donde ciertos interrogantes parecen estar clausurados, desfasados ya de la vida de todos los días. Esos interrogantes se retoman como un acto individual, un desafío, no como el resultado inevitable de una confrontación. Por eso pueden confundirse las preguntas irreconciliables: ¿Para qué escribir? y ¿Para quién escribo?

¿Para qué escribir? es una pregunta estéril, que sólo puede conducir a una balbuceante «No sé para qué». En otras épocas, cuando las preguntas se hacían para encontrar una respuesta, muchos intentaron dar cuenta de esa inquietud. No creo que hoy sea posible una respuesta sincera. De todos modos, sigue siendo una pregunta válida, porque se hunde en la opacidad que rodea todo acto e intenta erosionarla, quebrarla, lograr que una fisura vuelva la página en blanco menos deslumbrante. En cambio, la segunda pregunta remite inevitablemente al mercado, y ya deja de ser una pregunta ingenua; hoy día plantearse para quién escribo es lo mismo que iniciar una casera investigación de mercado, y la pregunta se transforma y pasa a ser una estrategia de captación de lectores.

En otros lugares, resulta evidente: quien se pregunta para qué escribir, está buscándose problemas, un enfermizo ejercicio del espíritu. Y quien se pregunta para quién escribo, está buscando lectores.

En la Argentina, las cosas no son tan claras. Una sensación de irrealidad lo desgasta todo y confunde en forma sistemática los términos de un contrato con la creación literaria que no admite ambigüedades. Esa sensación —real— de irrealidad desarticula los esbozos de teoría literaria que muchos escritores persisten en urdir bajo la sombra de una biblioteca ecléctica y algo envejecida. También, deja a los grandes escritores muertos y los que están en una vejez ya crepuscular, a la merced de manipulaciones rudimentarias pero insistentes. Así Cortázar es una especie de dinosaurio y no un cronopio; sus textos son barridos como las huellas de un pariente pobre que cada tanto tira de la manga de algunos de los jóvenes, de los espléndidos, y es retirado al rincón. Es evidente que muchos de sus escritos hoy han caído en el armario de las herramientas gastadas. Muchos otros, en cambio, siguen estando en el mismo lugar. Sólo hay que leerlos. Borges se ha convertido, para muchos escritores de una generación, en un abuelo. A los abuelos se los olvida, naturalmente. Son tan inútiles. Alberto Girri resulta que era, como tantos decían, un poeta que no escribía poemas, apenas unas piezas áridas, sin cadencias ni ritmos; un artesano de aforismos distribuidos en la página en forma de versos. Silvina Ocampo está más olvidada que nunca, lo que es mucho decir. Y Bioy Casares —dicen— escribió un par de buenos libros cuando era joven.

Figuras más lejanas en el tiempo, como Macedonio Fernández o Roberto Arlt, no son molestadas, pero tampoco rescatadas.

Esta verdadera masacre tiene una explicación, es un crimen cuyo enigma puede resolverse. En la Argentina, los escritores —me refiero a los importantes— no ocupan un lugar, se desplazan por un territorio resbaladizo: entran y salen de esa zona anhelada del reconocimiento con una facilidad asombrosa; como en un *film* de cine mudo, vemos a los escritores acercarse a la silla que tienen destinada y la vemos desaparecer, mágicamente, en el momento en que van a sentarse. Y si eso ocurre con los escritores que ya tienen una obra que los puede defender, qué puede ocurrir a aquellos que van por el segundo libro.

La literatura argentina habita una tierra baldía, donde se han olvidado los más elementales gestos de supervivencia; para aquellos que nos formamos en la década del 60, toda actitud de cuestionamiento de uno de nuestros grandes escritores era acompañada del rescate de autores del pasado reciente. Pero nosotros vivimos otra época, conocimos una libertad que en estos años de democracia no se respira en absoluto. Conocimos un esplendor de la industria editorial donde convivían en perfecta armonía las pequeñas editoriales junto a las grandes, y muchas veces eran las primeras las que publicaban los mejores libros, nacionales o extranjeros. Conocimos una diversidad de publicaciones que hoy resulta inimaginable: abundaban las revistas literarias y a partir de 1962 —con la aparición del semanario *Primera Plana*— el periodismo profesional comenzó a ocuparse de la vida literaria del país y del resto de América latina con una dedicación genuinamente renovadora.

En 1976, todo esto y muchas otras cosas más fueron devastadas. Y la tierra baldía de la literatura está en los bordes de una mucho más vasta y baldía tierra. Por supuesto sería ingenuo suponer que los hechos tienen una sola explicación; hay una multiplicidad de posibles interpretaciones para una incesante sucesión de hechos. Pero la tierra baldía existe y sabemos muy bien quiénes la originaron, quiénes la hicieron posible.

Resulta desolador que a diez años de vida democrática, gran parte de las cosas permanezcan intactas. O peor aún: permanecen activas.

La libertad de expresión tiende ahora a convertirse en libertad de mercado; las editoriales pequeñas no viven en armonía con las grandes; mueren en discordia. Las revistas literarias parecen barriales y reproducen disputas menores. Y las que sobresalen del resto, y logran formas renovadas de insertar una revista en el ámbito literario, también mueren en discordia.

Curiosamente (aunque en realidad no es ninguna paradoja), hay un paulatino crecimiento de las editoriales (de las grandes, esto es obvio) y una revitalización de los suplementos culturales de algunos diarios, que reemplazan a los semanarios de la década del 60 y comienzos de los años 70.

Ese doble movimiento —editorial y periodístico— crea una peligrosa ilusión: a simple vista, parece que las cosas marchan mejor. Pero no es así.

Mientras la literatura argentina habite en una tierra baldía, donde el pasado es erosionado en forma constante y arbitraria, y el presente resulte brumoso, equívoco, la literatura argentina permanecerá atacada por esa sensación de irrealidad y las polémicas serán apenas el remedo de una discusión.

De todos modos, es indudable que el inesperado crecimiento de las editoriales, y la renovación de los suplementos literarios, significa algo, y está actuando de alguna manera en la alicaída producción nacional.

La aparición, hace unos años, de la Biblioteca del Sur, de editorial Planeta, fue uno de los primeros signos del nuevo lugar que está ocupando la narrativa argentina en el mercado. Abrió el camino a escritores jóvenes, que hasta entonces debían hacer una antesala de dos años en una casa editora. Al instalarse el grupo Santillana en el país, el sello Alfaguara también comenzó a aportar lo suyo, al crearse una colección de narrativa argentina en cierto punto contrapuesta a la de Planeta; la Biblioteca del Sur privilegia —dentro de lo relativo de toda descripción que tiende a generalizar para aclarar una idea— el contenido antes que la forma, es decir, apuesta a cierta literatura de contenido social y político, mientras que la de Alfaguara se distingue por publicar libros que despliegan nuevas formas de narrar y mayor audacia en el estilo. A esta tendencia se suma la colección Nuevas Narrativas de Sudamericana, que en el último año terminó de perfilar su estrategia dentro del mercado. Mientras que la colección Escritores Argentinos de Emecé muestra más que una coherencia en la selección, una mayor apertura que en el pasado, al incluir con frecuencia a narradores jóvenes o poco conocidos.

Ahora se incorpora al panorama editorial Seix-Barral, con la publicación de las obras completas de Manuel Puig.

Es unánime, lamentablemente, la política editorial de las grandes casas, de omitir en sus planes el ensayo y la poesía. Es el resultado de algo que comenzó a perfilarse a comienzos de la década del 60, cuando todavía ambos géneros eran publicados en forma sistemática. En 1961 aparece *Sobre héroes y tumbas*, y en 1963, *Rayuela*. Las novelas de Sábato y Cortázar no sólo vendieron miles de ejemplares y convirtieron a sus protagonistas en paradigmas de una generación. También sacralizaron un género que hasta entonces estaba desplazado, a un margen, mientras el cuento, el poema y el ensayo reinaban, soberanos.

Escribir una novela se convirtió en el gran sueño, en la quimera anhelada ante la página en blanco.

En la década del 90, se publica un libro de cuentos con resignación, y se desecha con desdén el ensayo literario y el libro de poemas, relegados a ediciones precarias y azarosas, que apenas si asoman sus lomos en las librerías, como animales de una raza en extinción.

Este es un síntoma muy grave, que anuncia la peor de las enfermedades: se da lo que se supone que quiere el mercado y se termina teniendo razón, a fuerza de omisión. En los años de la dictadura militar, hubo un auge desmesurado del *best-seller* y la buena literatura dejó de venderse. Ya parecía un hecho inamovible; lentamente, las cosas volvieron a su curso normal y hoy el *best-seller* es lo mismo que en cualquier parte: lo que más vende, pero no lo único que se vende. Si las grandes editoriales volvieran a publicar poesía y ensayos literarios, tal vez algo cambiaría con el tiempo.

Los suplementos literarios de los matutinos más importantes de Buenos Aires —*Clarín, La Nación, Página 12* y *El Cronista Comercial*, puestos en este orden de acuerdo a la cantidad de ejemplares que cada uno vende por día— son los únicos medios que en forma tangible influyen en la venta y en la difusión de libros. Crean, como conjunto, más allá de sus políticas editoriales, un mayor interés por la literatura, lo cual no es poca cosa.

Estos suplementos son uno de los pocos soportes con que cuentan hoy las editoriales para crecer y vender buena literatura. Ellos juntan los pedazos de una imagen rota, deshecha. Acercan al lector a ese mundo de irrealidad casi irrespirable y lo ayudan a elegir, a salir de su propia confusión como lectores, ya que se encuentran cada vez más desamparados ante la multiplicidad de ofertas y de posibilidades de lecturas que ofrecen las librerías.

No pueden hacer mucho más. El resto es una tarea imprevisible y múltiple donde participan los más diversos factores.

Marcelo Pichon Rivière

Ficción y política en la literatura argentina

En la Argentina la novela es tardía. Llega, según algunos, en los barcos, con los inmigrantes. ¿Qué podían hacer los paisanos en la llanura, salvo cantar sus penas? «Es un telar de desdichas cada gaucho que usté ve», decía Fierro. El Viejo Vizcacha, de todos modos, es uno de los grandes narradores del siglo XIX. Una especie de Huckleberry Finn escéptico y envejecido, que está de vuelta. Habla con proverbios: cada uno de sus dichos y consejos es la ruina de un gran relato perdido. Mixturado entre los perros, muerta toda experiencia, cuenta sus cuentos morales, miniaturas cínicas de la verdad. Sus narraciones se condensan en una sola frase, sentenciosa y ruin. De vez en cuando traza, en el polvo, con la mano abierta, rayas indescifrables.

Nadie puede escribir en el desierto, piensa Sarmiento. Mejor sería decir: en la pampa, los únicos que escriben son los viajeros ingleses. Ellos cuentan lo que ven: en otra lengua, con otros ojos. El campo es como el mar; en estas tierras claras, octubre y no abril es el mes más cruel.

¿Y los indios? Cuando uno lee el libro de Mansilla sobre los ranqueles (escrito en 1871, antes de la gran masacre) encuentra los rastros de esas sociedades sin Estado que ha estudiado Pierre Clastres. Tribus nómades, sin relaciones de obediencia, ni formas fijas. El poder está separado de la coacción y de la violencia. La particularidad más notable del jefe ranquel es su falta casi completa de autoridad; nunca está seguro de que sus órdenes serán ejecutadas. Esa fragilidad de un poder siempre cuestionado define el ejercicio de la política. En un sentido se podría decir que se trata de una de esas sociedades con un mínimo de política a las que aspiraba Bertolt Brecht. Porque ¿qué sería este dominio privado de los medios de imponerse? Un poder incierto, basado en el convencimiento, en la verdad del otro, en la creencia. En el poder de la palabra. En esas sociedades el Estado es el lenguaje. El talento verbal es una condición y un instrumento del poder político. El jefe es el narrador de la tribu. Cada día, al alba o al atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y en otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir.

En esas sociedades que han sabido proteger el lenguaje de la degradación que le infligen las nuestras, el uso de la palabra más que un privilegio es un deber del jefe. El poder otorgado al uso narrativo del lenguaje debe interpretarse como un medio que tiene el grupo de mantener la autoridad a salvo de la violencia coercitiva. Incluso el relato del jefe no tiene por qué ser escuchado y a menudo los indios no le prestan la menor atención. Juegan, discuten, se ríen, mientras el poder les habla. A veces el cacique habla de eso: de las desdichas que producen la indiferencia y la soledad. Como Kafka, el jefe narra para la muerte, para que sus palabras se pierdan en el vacío. Pero como un personaje de Kafka, ese hombre, prisionero de sus súbditos, sigue, todos los días, construyendo sus bellos relatos sin ilusión. Y porque a pesar de todo sigue hablando, todos los días, al alba o al atardecer, logra que sus historias entren en la gran tradición y sean recordadas por las generaciones futuras. Hasta que por fin un día la gente lo abandona: alguien, en otro sitio, en ese mismo momento, está hablando en su lugar. Entonces su poder ha terminado.

En el desierto, dice Mansilla, mandan los narradores, los que saben transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir.

¿Y en la civilización? Allí la historia es otra. La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que

no se puede enseñar; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación, como las llama Sarmiento. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica. (No hay nada más alejado de los lugares de poder que una mujer en la Argentina civilizada del XIX. Basta pensar en la madre de Sarmiento, tejiendo en su telar de desdichas, bajo un árbol, en el patio de la casa, compitiendo sin esperanzas con las telas importadas de Manchester que su hijo ve como el signo mismo de la civilización; retenida, la mujer, en un uso arcaizante de la lengua, y a ese español materno la prosa de Sarmiento le debe todo).

El espacio femenino y el espacio político (todo eso está, por supuesto, en *Amalia* de Mármol). O si ustedes quieren, la novela y el Estado. Dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en el otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible.

Sarmiento expresa mejor que nadie la concepción de una escritura verdadera que sujeta la ficción a las necesidades de la política práctica: escribe desde el Estado (futuro) y en *Facundo* usa la ficción con toda suerte de artimañas y la define como la forma básica que tiene el enemigo de hacer la historia. Para Sarmiento la ficción condensa la poética (seductora) de la barbarie.

Macedonio Fernández es la antítesis de Sarmiento. Invierte todos sus presupuestos, quiero decir, invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen. Une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. Por eso en el *Museo de la novela de la Eterna* hay un Presidente en el centro de la ficción. El Presidente como novelista, otra vez el narrador de la tribu en el lugar del poder. La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella. Porque hay novela, hay Estado. Eso dice Macedonio. O mejor, porque hay novela (es decir, intriga, creencia, bovarismo) puede haber Estado. Estado y novela ¿nacen juntos? En Macedonio la teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables.

Macedonio Fernández encarna antes que nadie (y en secreto) la autonomía plena de la ficción en la literatura argentina. El *Museo de la novela* se escribe, se reescribe, se anuncia, se posterga, se publica fragmentariamente, se vuelve a escribir y a postergar entre 1904 y 1952, hasta que en 1967, quince años después de la muerte de Macedonio, se publica una versión. Por encima pasan Gálvez, Payró, Lynch, Güiraldes, Mallea, mientras abajo, en la cueva, el viejo topo cava la tierra. En el mundo inédito de ese museo secreto se arma la otra historia de la ficción argentina: ese libro interminable anuncia la novela futura, la ficción del porvenir. Los prólogos proliferan en el *Museo:* Macedonio está definiendo una nueva enunciación; construye el marco de la novela argentina que vendrá.

Arlt, Marechal, Borges: todos cruzan por la tranquera utópica de Macedonio.

Muchos de nosotros vemos ahí nuestra verdadera tradición. Pensamos también que en esos textos se abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura. Para muchos de nosotros, quiero decir, Macedonio Fernández (y no Manuel Gálvez) es el gran novelista social.

No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo, son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad.

Contra la resignación del compromiso realista, el anarquismo macedoniano y su ironía. ¿Cómo no recordar la comuna que Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia y algunos más (entre ellos el padre de Borges) intentaron fundar en una isla del Paraguay? De esa experiencia queda *La nueva Argentina*, el libro que Molina y Vedia escribió veinte años después. Y toda la obra de Macedonio, que puede ser leída como la crónica de esa sociedad utópica. Los papeles de Macedonio Fernández son el archivo de una sociedad utópica.

La literatura construye la historia de un mundo perdido.

La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar; a destiempo, la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro.

Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis. Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad.

Frente a la lengua vigilante de la *Realpolitik,* la voz argentina de Macedonio Fernández.

«Emancipémonos de los imposibles», decía, «de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y peor aún, que no puede haber. Nada entonces debe detenernos en la busca de la solución plena, sin restricciones, ni resabios irreductibles».

La ficción argentina es la voz de Macedonio Fernández, un hilo de agua en la tierra seca de la historia.

Esa voz fina dice la antipolítica, la contra-realidad, dice el espacio femenino, los relatos del cacique ranquel, dice los rhönir de Borges, los filósofos barriales de Marechal, la rosa de cobre de Roberto Arlt. Habla de lo que está por venir.

La tradición de esa política que pide lo imposible es la única que puede justificarnos.

Más allá de la barbarie y del horror que hemos vivido, en algunas páginas de nuestra literatura persiste una memoria que nos permite, creo, no avergonzarnos de ser argentinos.

Ricardo Piglia



Vicios públicos, virtudes privadas

Editar en la Argentina. Memorias abreviadas

Contribuir con el relato de experiencias personales a un volumen como éste, en el que se supone que los demás aportantes brindan un panorama general de lo que significó la represión durante los años de plomo, exige evitar un riesgo: el del narcisismo del sufrimiento.

Porque así como Dostoievski hace decir al protagonista de sus *Memorias del subsuelo* que también en el dolor hay goce, existe la tentación de regodearse en la exhibición de pesares que, comparados con el sufrimiento del conjunto del país y de sectores específicos que perdieron mucho más y más irreparablemente, parecen menores. Especialmente después del tiempo transcurrido.

Y como se trata —me han pedido— de relatar experiencias, vale comenzar el repertorio de anécdotas por el principio.

Mi empresa, Ediciones de la Flor, comenzó a existir y publicar en 1967. Para evitar el esfuerzo de memoria: gobernaba la Argentina la dictadura militar del general Onganía, quien había derrocado al gobierno civil, democráticamente elegido, del presidente Illia, el 28 de junio de 1966.

Esa dictadura, encabezada sucesivamente por otros dos generales, duraría hasta mayo de 1973, y —con el tiempo— se revelaría «dictablanda» por comparación a lo que siguió.

El tipo de censura y represión que ejerció sobre los libros —dado que me limitaré a ese campo— fue variado y nebuloso. No hubo nunca (ni siquiera luego, con la dictadura genocida de 1976-83) una oficina de censura donde se pudiera discutir con el caballero censor sobre la utilización de la palabra «muslo», como lo hizo en España el escritor argentino Alberto Cousté antes de publicar una novela.

La censura no era previa —en eso se respetaba la Constitución— pero se abatía sobre obras y autores como un halcón desde muy variados frentes.

La descentralización era la norma —algo que se agravó en 1976— y los criterios de aplicación se delegaban en funcionarios menores que siempre prefirieron pecar por exceso de celo que por defecto.

Primeros rounds

La dictadura de 1966-73 tuvo hacia los libros una actitud diferente de la que asumió frente al cine, el teatro, la radio y la televisión. Quizá convencida de la menor «eficacia», en principio, de éstos, se permitió ser más laxa tanto en materia «moral» cuanto política.

Un decreto-ley (la forma legislativa adoptada por los gobiernos militares argentinos para reemplazar las leyes emanadas del parlamento) de represión de las actividades «comunistas» y conexas, autorizaba el secuestro de libros hallados en virtud de procedimientos realizados en cumplimiento de sus disposiciones.

Una novela, *Me tenés podrido, Argentina* de Alfredo Grassi, publicada por Ediciones de la Flor, fue una de las primeras víctimas de la aplicación —jurídicamente incorrecta aun dentro del vilipendiado derecho de la dictadura— de esta norma.

La obra, escrita por un autor lejano de lo que pudieran ser simpatías izquierdistas, era un dolido lamento por el avasallamiento dictatorial de las instituciones. Su título, algo irritante en lenguaje coloquial, en una república por entonces tan formal (equivaldría a decir «España, me tienes hasta el gorro», o algo así), derivaba de una campaña patriotera desencadenada por una empresa fabricante de calefactores que, emulando al lema brasileño —generado por la dictadura de 1964: «Brasil, ámelo o déjelo»— había repartido millares de autoadhesivos con la leyenda «Yo quiero a mi Argentina. ¿Y usted?» que se exhibían en los autos, —especialmente los taxímetros— como demostración de nacionalismo y adhesión al gobierno militar.

Pero ese régimen militar conservaba, aunque mínimo, cierto respeto por la juridicidad. Prohibió la novela por decreto, ordenó el secuestro de los ejemplares, pero, ante un recurso jerárquico (apelación por vía administrativa para que se revoque una medida del poder ejecutivo), varios años después y en vísperas de la convocatoria a elecciones, dejó sin efecto la prohibición.

Lo peor todavía estaba por venir.

Un round judicial

Durante la breve primavera que significó, en parte, el gobierno peronista 1973-76, más allá de las hostilidades y agresiones contra libros y librerías perpetradas por grupos parapoliciales y paramilitares, vivimos un episodio de represión «legal».

El art. 128 del Código Penal vigente, un cuerpo vetusto pero inteligente, reprime las llamadas «publicaciones obscenas» sin definirlas, constituyendo un marco de interpretación a veces prudentemente aplicado por los jueces con referencia a los criterios temporalmente mutantes acerca de las «buenas costumbres».

En nuestro caso, la novela *Orilla de los recuerdos* del escritor brasileño Hermilo Borba, muy bien acogida por la crítica pero de muy escasa venta, cayó en la mira de la policía primero y de la justicia después. Fui procesado por infracción a la norma citada y sólo un comentario bibliográfico muy favorable, publicado a la aparición del libro por el matutino derechista *La Prensa*, apuntalado por la cultura y cordura de un funcionario del juzgado a cargo de la causa, fundamentaron mi sobreseimiento definitivo tras un dictamen favorable del fiscal.

Se cierne la tormenta

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 desencadenó —no sólo respecto de los libros— la represión más desenfrenada.

El poder central no era el único que prohibía, quemaba y secuestraba. Imbuidos de una fe tan fanática cuanto desinformada, diversos niveles del Estado y de las Fuerzas Armadas se lanzaron a una olimpiada de la represión.

El municipio de la ciudad de Buenos Aires (alcaldía) prohibía la venta de ciertos libros y la exhibición de otros (en nuestro caso, *Feiguele*, un primer volumen de cuentos de la escritora argentina Cecilia Absatz, que fue considerado «inmoral»). El correo prohibía la circulación de ciertos libros por vía postal —algo grave teniendo en cuenta que muchas personas que viven en localidades del interior del país que carecen de librerías, se surten de ese modo—.

La aduana no sólo prohibía la importación de ciertos títulos, secuestrándolos de los envíos que los contenían (y en este rubro se registran las anécdotas más patéticamente divertidas, recogidas por un folklore inconfirmable, acerca de la retención de títulos como *La cubeta electrolítica* o *El cubismo* por una alegada relación con el régimen político de Fidel Castro), sino que obraba también como gendarme del mundo, prohibiendo la exportación de ciertos títulos, como *Las guerrillas en la lucha por la Independencia nacional* de Bartolomé Mitre, prócer, historiador y, en un momento, presidente de la Argentina.

Por su parte, los jefes de los diversos cuerpos de ejército con sede en las provincias, quienes ejercían un verdadero poder de hecho sobre sus regiones, por encima de los gobernadores designados por el poder central, prohibían libros en su «jurisdicción» en un inesperado y absolutamente ilegítimo ejercicio de federalismo.

Una pelea «de puño»

En la feria de Frankfurt de 1973, habíamos adquirido los derechos de publicación en castellano de un pequeño libro —*Cinco dedos*— creado por un Colectivo de Libros para Niños de Berlín y publicado en alemán por la Basis Verlag, una editorial instalada en el Berlín entonces occidental. Se trataba de una versión más de la simple historia que ejemplifica el axioma «La unión hace la fuerza», de larga tradición en cuentos para niños y adultos.

En este caso, los dedos de una mano roja son perseguidos, acorralados y torturados de muchas formas por una mano verde, hasta que descubren que, juntos, forman un buen puño capaz de defenderse y dan una buena lección a su victimaria.

El libro fue publicado en nuestra colección «El Libro en Flor», destinada a preescolares, dirigida en ese momento por Amelia Hannois y a cargo de mi mujer y socia, Kuki Miler.

Distintas versiones, bastante verosímiles, configuran la prehistoria de lo que sucedió después. Un coronel de guarnición en la ciudad de Neuquén, en el sur del país, se habría escandalizado ante el libro cuando su esposa lo compró para sus hijos. Habría amenazado al librero local que se lo vendió y trasladado el libro por vía jerárquica hasta que aterrizó en el Ministerio del Interior (de Gobierno). Allí, un funcionario de alto nivel (y pocas luces) se lo exhibió a un conocido periodista como evidencia de «la gravedad del accionar de la guerrilla que no trepidaba en dirigir su acción psicológica a los niños muy pequeños».

Lo que hubiera debido ser interpretado como una amenaza grave en tiempos de tanta arbitrariedad, fue leído por nosotros sólo como la inminencia de la prohibición del libro —algo nada sorprendente dado que libros infantiles de otras editoriales, igualmente inocentes, habían sido prohibidos en octubre de 1976—.

En febrero de 1977, *Cinco dedos* fue prohibido por un decreto del Poder Ejecutivo de fundamentos tan insustanciales cuanto sonoros «en virtud de la vigencia del estado de sitio» (suspensión de las garantías constitucionales). La reiterada difusión del decreto por radio y televisión debió servirme de advertencia. No podía sospechar que —se supo después— se había llegado a interpretar por sectores del gobierno que el color verde de la mano perseguidora era una clara referencia al del uniforme de las Fuerzas Armadas...

Imbuido de una fe jurídica que resultaba anacrónica en ese contexto interpuse un recurso jerárquico de reconsideración ante el propio Poder Ejecutivo, para que se revocara la medida.

Eso era demasiado para un régimen que pretendía sofocar toda manifestación de oposición a sus designios que creía sagrados. El 16 de febrero de 1977 una comisión policial uniformada, en cumplimiento de otro de-

creto —algo poco común en esa época de desapariciones y aprehensores camuflados— se constituyó en las oficinas de la Editorial para detenernos a Kuki Miler y a mí para ser «puestos a disposición del Poder Ejecutivo». O sea, en buen romance, presos sin juicio, sin plazo, sin expresión de motivo y sometidos a la voluntad sin límites de los dictadores. La sabia disposición de nuestra Constitución liberal que permitía a los detenidos, en esos casos optar por salir del país, había sido «suspendida» por esos señores, supeditándola a su previa autorización: es decir, habían anulado el único recurso para enfrentar la arbitrariedad.

Buscaban también a la directora de la colección, la señora Hannois, quien por entonces ya estaba fuera del país.

Siguieron exactamente ciento veintisiete días de prisión para mi mujer y para mí, en diversas dependencias policiales primero, en diversas cárceles después. Nuestro único hijo, de dos años, quedó al cuidado de las respectivas familias y la editorial a cargo de su valiente personal y de la madre de mi mujer —Elisa Miler— quien asumió la conducción para evitar el caos.

Un caos que se creyó inevitable cuando, poco después, estando presos ambos socios, otro decreto prohibió *Ganarse la muerte*, una novela de Griselda Gambaro, conocida dramaturga y narradora, quien debió exiliarse en España a raíz de amenazas posteriores a este episodio. Los fundamentos del decreto eran ridículos y sin base en disposición legal alguna: la novela era «nihilista y contraria a los valores familiares». Y, por ser la editorial «contumaz» en la publicación de este tipo de obras, se le imponía una clausura por treinta días.

Me enteré de esto por los diarios, que nos permitían comprar con nuestro peculio en la vieja cárcel de la calle Caseros, y tuve la sensación —nada melodramática— de que todo estaba perdido. Principalmente, la posibilidad de publicar libros en un país ocupado por sus propias Fuerzas Armadas que contaban con civiles poco propensos a pensar, convertidos en cómplices nada renuentes.

Esa clausura no se hizo efectiva nunca: da la impresión de que los que la dictaron pensaban que implicaba la imposibilidad de publicar durante su lapso, como sucedía en el caso de diarios o revistas. Pero activó la intimidación en un medio —justificadamente— predispuesto al miedo.

Sólo la fidelidad de nuestros autores y la entereza de las personas que trabajaban en la editorial evitó la *débacle*.

Por cuerda separada, la intervención de la aduana en el control de los libros que salían exportados del país —una audacia en la que no incurrió Franco, bajo cuya tiranía España imprimía libros que no podían circular dentro del país pero sí en el exterior— estuvo en el origen de dos procesos judiciales contra Ediciones de la Flor.

En un caso se «intervino» (eufemismo por secuestro) *Cuba, vida cotidiana y revolución* de Enrique Raab, un periodista luego «desaparecido», que reunía una serie de crónicas publicadas en el diario *La Opinión*, de libre y pública circulación, relatando las experiencias vividas durante una estadía en la isla.

En el otro, y valga la paradoja, se secuestraron dos títulos incluidos en un envío a la librería católica «San Pablo» de El Salvador. *Notas revolucionarias* de Julius Lester, un ideólogo de los Black Panthers norteamericanos, además cantante de blues, y *Sobre el trotskismo* de Kostas Mavrakis, un politicólogo griego, de orientación maoísta, residente en París —libro teórico y abstruso si los hay—, fueron a parar por portación de título, a la llamada «consulta»: es decir, a la tétrica Secretaría de Informaciones del Estado, que canalizaba la denuncia por vía judicial.

El juicio así comenzado habría de proseguir ya recuperada la democracia.

Siete años después

En junio de 1977, tras una intensa campaña internacional de colegas y escritores, mi mujer y yo fuimos liberados. La Feria del Libro de Frankfurt nos había designado «representantes oficiales de la Argentina», haciéndose «responsable» por nosotros, según nota que dirigiera al general Videla. En el mismo mes de nuestra detención, febrero, situaron en la oficina de Lufthansa en Buenos Aires (frente a la cual todavía hoy no puedo pasar sin estremecerme) los billetes de avión para los dos, advirtiendo en la aludida nota que, aunque la Feria comenzaba en octubre, «podíamos partir cuando lo consideráramos conveniente». El gesto de Peter Weidhaas, entonces y ahora director de la Feria del Libro más importante del mundo, y de los organizadores de esta Fe-

ria, es de los que resulta imposible olvidar a lo largo de una sola vida.

Tras la libertad, partimos con nuestro hijo, con escalas, a lo que fue un exilio de seis años en Venezuela.

Pero, ¿qué pasó durante ese lapso con la causa judicial iniciada? Como me hallaba fuera del país, no comparecí a las sucesivas citaciones derivadas del secuestro de los libros de Lester y Mavrakis, por lo que se emitió una orden de captura en mi contra, enviada también a Interpol, como se hace en el caso de los delincuentes internacionales. Dado que Interpol no da curso a los pedidos de captura cuando juzga que las causas tienen motivaciones políticas, evité el riesgo de ser detenido en algún aeropuerto, pero la orden de captura me esperaba cuando hice mi primera visita a la Argentina en junio de 1982.

Llegué en vísperas de la rendición en la absurda guerra por las Malvinas, que coincidió con la derrota de la selección de fútbol en el partido con Bélgica que inauguró el mundial de España. O los policías de migraciones estaban demasiado abrumados por ambos hechos, o la orden judicial se habría traspapelado, pero ingresé en Buenos Aires sin obstáculos. Y superando mi poca confianza en una justicia todavía ligada al poder militar, me presenté a declarar en el juzgado en que había recalado el expediente tras sucesivas declaraciones de incompetencia. El interrogatorio fue breve y nada inamistoso, se dispuso mi inmediata libertad y se dejaron sin efecto las órdenes de captura.

El secretario del juzgado, ya sintonizado con la anunciada democratización, se escandalizó ante mi defensor: «Ordenar una captura por unos libros... caramba, pero bueno, eran otros tiempos...».

Otros tiempos, nada: la causa terminó al aplicárseme una ley de amnistía aprobada por la propia dictadura con el fin de cubrir también a sus funcionarios, so pretexto de una reconciliación nacional. Al derogarse esta ley por el gobierno democrático para evitar la impunidad, un juez reabrió el proceso y me mandó a detener por la policía —a casa de mis padres, donde yo no residía— en plena democracia... Años después, el juicio terminaría con mi sobreseimiento definitivo.

Es que los regímenes cambian pero los funcionarios —en muchos casos— quedan. Recuperada la democracia interpusimos un recurso de amparo para que se levantara expresamente la prohibición de *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro, antes mencionada. La petición fue contestada en sentido negativo por el Ministerio del Interior: sostenía que, derogado el decreto que había establecido el estado de sitio, no hacía falta un levantamiento expreso de la prohibición, como si prohibir libros fuera una de las facultades de ejercicio arbitrario por el Poder Ejecutivo en esos casos. El abogado que suscribía la presentación del Ministerio era el mismo que había redactado el decreto de prohibición siete años antes.

Finale

No obstante esas persistencias, que no son insignificantes, desde diciembre de 1983 rige en el país una amplia libertad de expresión, no hay censura para los libros (algunas películas sí han sufrido prohibiciones por vía judicial) ni para la prensa, excepto episodios de presión económica por suspensión de la publicidad estatal.

Subsisten, como se dijo, enquistados en diversos niveles de todos los poderes del Estado, funcionarios que no titubearían en prohibir y reprimir si volviera a «estar de moda», y que sufren la libertad como una amputación de sus facultades.

En 1983 —ya con gobierno civil— me presenté para retirar de la Aduana Postal un paquete con libros y catálogos que nos habían remitido de la por entonces República Popular de Rumania. El inspector aduanero que le dijo a su colega con gesto indiferente al entregármelo: «No, con éstos ahora no hay problemas», era el mismo que, con idéntico desinterés, había retenido años atrás un libro que nos enviaban desde Cuba, el *Tratado de ajedrez* de Capablanca.

Deberán pasar muchos años de gobierno democrático para que las mentalidades se modifiquen. El autoritarismo está tan inficionado por años de represión, fronteras ideológicas, repudio por lo sexual, prejuicios religiosos y la supervivencia de normas «morales» añejas, que no puede ser contrarrestado ni siquiera por una actitud oficial diferente. Ese cambio compete a los creadores, a la prensa y a la industria cultural en su conjunto y no será nunca espectacular.

Daniel Divinsky

La librería

Escenas domésticas

La librería está enfrente de la torta gótica que alberga a la Facultad de Ingeniería. La misma que supo ser Facultad de Derecho. Allí donde fue decano Don Alfredo Palacios, y que es el más intenso y más famoso cálculo fallido de hormigón de la ciudad. Hace muchísimos años fue creada otra Facultad de Ingeniería y aquélla quedó marginada; sólo alberga algunos cursos y una que otra exposición de trabajos científicos. El lugar es tranquilo, sólo algunas voces alegres el día que alguien aprueba *Caminos* como última materia y con ella se recibe. Pero en los años setenta y tantos, este lugar supo tener custodia policial las 24 horas del día. Me di cuenta de ello, cuando los estudiantes llenaron la calle y se apiñaron contra la vidriera con tanto empeño, que yo ya la veía saltando en pedazos. Pero no sucedió ese día sino a los pocos, en que una pedrea la tuvo de víctima. Eran días jalonados de protestas estudiantiles. Una tarde pude ver cómo sacaban a la rastra a un jovencito y lo trataban de meter en un automóvil verde. Había dos hombres en el automóvil y otros dos que lo tironeaban y aún otros que miraban a cierta distancia. Lo cierto es que nadie se acercó para ayudarlo de entre los que se apiñaban en la esquina; ni los parroquianos del bar, ni los transeúntes de la plaza. Finalmente sólo quedaron unas hojas de cuaderno medio mojadas en el agua, junto al cordón de la vereda.

En esos días fue cuando se detuvo un patrullero y un uniformado entró a preguntar si no me sobraba una Biblia. Me llamó mucho la atención su pregunta, pues ¿por qué nos habría de sobrar si lo que nosotros hacíamos normalmente era venderlas? Le expliqué eso, que aquí no sobraban, a lo que me contestó contándome que no hacía ni tres días habían tenido que venir deprisa a desactivar una bomba que manos anónimas habían colocado allí, junto mismo a la librería, y que en cualquier momento, a lo mejor, tendrían que venir a desactivar alguna justo en la puerta. Esas sus solas palabras bastaron para que me acordara de que, efectivamente, me sobraba una Biblia.

Los custodios de la facultad cambiaban cada tanto, incluso algunos de ellos entraban a mirar libros. Uno hubo que pedía prestadas novelitas policiales para matar el tiempo, pero al que más recuerdo es a un gordito que vivía en San Miguel y que tenía un taller de reparaciones eléctricas en los fondos de su casa y que se ofrecía a arreglar cualquier artefacto defectuoso. En esos años se producían frecuentes apagones de luz y de pronto las calles quedaban oscuras como bocas de alcantarillas. Ese día el apagón se había producido por la tarde y ya estaba comenzando a anochecer sin que la luz volviera. El gordito cruzó de vereda y se acercó a la librería.

—¿Usted va a cerrar? —preguntó.

—No sé —contesté—. Quizás espere otra media hora.

Habíamos llenado los mostradores de velas, como siempre, ya que desde que tengo memoria la luz es un privilegio con el que no se debe contar siempre. Teníamos un equipo de tubos de neón alimentados por una batería que, por supuesto, nos olvidábamos de mantener, y cada tanto comprábamos aparatos a pila que nos olvidábamos de sacar y se sulfataban. Caminó unos metros dentro del negocio como para asegurarse de que estábamos solos y...

—Bueno —me dijo—, a los de al lado —e hizo una seña—, que venden artículos de audio, los hice cerrar, pero a ustedes, ¿quién va a pensar que en una librería hay dinero? —agregó con tono sentencioso.

Por supuesto, no él. Ni él ni los amigos de él, ni ninguna persona que él conociera. Porque ¿quién compra libros? Debe ser por eso que cada tanto me hacen unas ofertas estrambóticas para explotar el local, vacío, por supuesto, vendiendo cosas como pizzetas o moda masculina, ofreciendo decoraciones o instalando una casa de cambio. Y a mi pregunta de si ya le han hecho esa oferta a los otros comerciantes de la cuadra, me miran con estupor y normalmente responden «no, a los otros no, porque ellos tienen negocios».

—Pero, bueno —me dijo—, aquí no habrá dinero, pero ladrones sí. Ladrones hay en todo el barrio. Los otros días agarramos a uno en la mercería de la vuelta. Yo vi que venía pitando el patrullero y me largué a ayudar. Cuando entré vi a un flaco que salía rajando, le puse el hombro y lo tiré contra la pared; allí me pareció que hizo un gesto raro, como de llevar la mano a la cintura, cosa que después se comprobó que no estaba armado; sin pensarlo, le metí un plomazo. Se quedó asombrado, me miró fijo y me dijo: «Me mataste», y empezó a resbalarse por la pared; entonces dijo: «¡Hijo de puta!». Clarito me lo dijo: «hijo de puta». Entonces le metí otro. Ahí quedó seco. Después se armó un lío bárbaro... vino la madre, me gritaba asesino... me decía cualquier cosa; de todo me dijo, y después a los pocos días empecé a soñarlo. Noche tras noche lo veía deslizándose por la pared diciéndome: «hijo de puta, hijo de puta, me mataste»... Oh, no, a mí no me gusta matar.

Fuimos saliendo a la vereda y todavía agregó: «Al que le gusta... bueno, pero a mí no me gusta. A mí no me gusta matar».

En esos años, todo aquel a quien le gustara, se podía dar el gusto. Los descargos serían los de rigor. Aún hoy la jerga de los diarios está llena de expresiones tales como: *En un extraño accidente perdió la vida un hombre de sexo masculino cuya identidad se trata de establecer.* O se trata de un extraño accidente o de un confuso episodio, o se trata de circunstancias no aclaradas. Los diarios contribuyeron a echar niebla sobre las palabras, las expresiones se tornaron elusivas, nunca se sabía de qué se trataba. Lo cierto es que no había culpables y ésa era la sensación que teníamos los civiles, la sensación con la que andábamos por la ciudad, de que era mejor quedarse en casa. En cualquier momento, en un confuso episodio, pasábamos a la desintegración, a la evaporización.

Si se producía un allanamiento en una casa donde no se encontraba al destinatario, se llevaban de «garrón» al que estaba esperando el colectivo en la esquina. En el penal de Sierra Chica, durante muchos años, purgaron la ironía de este *vago azar,* nueve «garrones» *que se la comieron de arriba.* Y no era casualidad, era el diagrama del terror. Cuando la pesadilla pasó y los diarios comenzaron a informar sobre detenciones y torturas, hubo muchos que sólo entonces aparentaban enterarse, saber.

Pero no los clientes de las librerías. Ésos sabían. Ésos leían los diarios, escuchaban noticias, tenían parientes enterados. Y fue por eso que, súbitamente, cambiaron la mira de sus preferencias. La librería tenía una sección de filosofía junto a la de sociología. Martha Harnecker, Paulo Frèyre y el Che Guevara eran infaltables en todas las librerías de Buenos Aires. En todas las facultades fueron textos obligatorios hasta 1976. Se podía aprobar cualquier materia de cualquier carrera con haber leído esos libros. Hubo gente que aprobaba veinte materias en un año y se recibía en treinta meses. A los habituales lectores de esos libros se les sumaban los estudiantes y los curiosos por las novedades: Gramsci, Trotski, Mandel, Lenin y, por supuesto, Marx, llenaban las estanterías. En 1976 cambió el viento, comenzaron a desaparecer libreros que seguían vendiendo esos libros. ¿Y qué iban a hacer? ¿Destruir eso que era dinero y que les había costado sacrificios ganar? Los ponían bajo el mostrador y los vendían a escondidas. Un distribuidor fabricó una pared falsa en su depósito y allí dejó estacionar esa «merca» que le había costado sus buenos «mangos». Tuvo suerte de tener amigos en el SIDE que lo ayudaron a irse del país. Vivió exiliado hasta el 84.

Junté a mis empleados en el sótano de la librería y los invité a decidir juntos el destino de muchos libros. Se trataba de sus vidas tanto como de la mía. Nombrábamos a uno por uno y entre todos sentenciábamos. El pulgar abajo significaba, como a Tupac Amaru, el descuartizamiento. Los restos eran depositados en esas bolsas para basura que usan los consorcios de casas de departamentos. Grandes bolsas negras, de luto, que iban apilándose hasta formar un ejército de asco y miseria. La tarea no concluyó allí porque a cada rato uno u otro descubríamos otros libros que también había que destruir. La palabra *sociología* se volvió ominosa como en los cuentos de Lovecraft, sus ponzoñas nos amenazaban a todos. Famoso fue el caso de un allanamiento en una casita de barrio donde a la puerta se juntaron los vecinos atraídos por el despliegue policial; saliendo sin encontrar a nadie y a modo de explicación, un policía aclaró:

—¿Ustedes sabían quién vivía aquí? ¡Una so-ció-lo-ga!

Ante la revelación, los vecinos quedaron atónitos. Algunos se demudaron, otros se persignaron, los más pen-

saron a qué peligros estuvieron expuestos. Pero, como confiamos líneas antes, los clientes de las librerías sabían exactamente lo que sucedía. Todos los medianamente lectores de diarios sabían, cuanto más los lectores de libros. Y saber tiene que ver con la actitud de adoptar. Algunos decidieron irse del país, algunos muchos; razones no les faltaban, ya que hasta la venta de *El Principito* había sido observada «porque abría un libre camino a la creatividad»; ni que decir de Artonin Artaud al que se había desenmascarado como lectura obligatoria de los subversivos; también se objetaba la matemática moderna porque incluía la palabra *vector*, que ya se sabe cuán destructiva puede llegar a ser. En realidad, se trataba de prohibir todos los libros escritos a partir de la Revolución Francesa. Criterios más estrictos pretendían hacerlo desde cinco siglos antes de Cristo, época en que ya el comunismo comenzaba a ser problema. Los que se iban, estaban muy al tanto de la polémica desatada en torno a qué hacer con las librerías, los libros, los escritores. Con implacable lógica, uno decía que a cada libro había que meterle dos tiros en la cabeza. Desaguisado total. Ridiculizaban otros la idea porque si el tiraje de un libro fuese, por ejemplo, 10.000 ejemplares, la Fuerza debía invertir 20.000 proyectiles y el concertado esfuerzo de 20.000 índices accionando el disparador. Es mucho más sencillo, dijo, colocar sólo dos balazos en la cabeza del escritor. Pero nunca se terminó de aceptar una acción conjunta porque se descubrió que no había un solo escritor, ni un solo editor y mucho menos un solo librero.

Una noche, un señor impecablemente vestido de blanco, de rasgos duros y voz enérgica, descubrió que un libro que había adquirido la semana anterior, ahora se lo cobraban con un diez por ciento de aumento (aumento que había comenzado a regir dos días antes). Me miró a los ojos y me dijo claramente:

—¡A ustedes los comerciantes habría que matarlos a todos!

Y no tuve duda de que lo decía en serio.

Fue también en esos días cuando un empleado de la librería que había comenzado su carrera como cadete, que nunca había trabajado en otra cosa, me contó azorado su reacción en un transporte colectivo de pasajeros cuando en una frenada brusca fue a dar contra un adolescente al que, a raíz del golpe, se le cayó un libro al piso del vehículo.

—Un libro —pensó el empleado de la librería—. ¿En qué andará éste?

Quedó tan afectado por su pensamiento que me lo contó al otro día aún no repuesto de su reacción. Mi cadete, en cambio, vivía en una villa miseria y todas las mañanas me imponía de las novedades que allí acontecían. Muerte de familias enteras, desapariciones y hasta alguno que las echó buenas; ése llegó a tener coche propio y le regaló a mi cadete un libro: *Mi Lucha.*

Otros no se podían ir. Otros no se querían ir.

Otros se quedaron, pero igual se iban, ya que los caminos de la huida son infinitos. O podrían serlo. Sólo he anotado algunos:

Jugar al tenis. Gente que en su vida practicó deportes, de pronto se descubren descubriendo una veta deportiva. Muerden con fuerza. Se compran una raqueta importada, pelotas de no sé qué marca y no otras, *shorts* blancos, medias y remeras, y ahora discuten las virtudes y defectos de las canchas de césped o de ladrillos. No es cierto que fue Vilas el hombre que interesó a miles de argentinos en el tenis.

Automovilismo. Hay reuniones donde sólo se habla de automóviles. Conocen todas las marcas y se pueden pasar horas discutiendo las características que hacen más conveniente que el árbol de leva esté allí o aquí, que la cilindrada sea mayor o menor, que los neumáticos sean más o menos anchos y que el líquido de frenos deba o no llevar aditivos.

Fútbol. ¿Quién no sabe de fútbol? Todos los días (sic) hay un partido importante que debe ser discutido antes, durante y después. La voz de Muñoz por Radio Rivadavia (que cada vez que va a anunciar la temperatura y la presión atmosférica —ya que a eso se reducen las noticias— agrega enfáticamente: ¡al servicio de la verdad!) grita GOOOOOoooolllll, llenando el aire e impidiendo escuchar ninguna otra palabra o quejido o gemido exhalado por los malos argentinos. Malos argentinos quejosos a los que Muñoz fustigaba. El fútbol despierta alegría, sana competitividad y entusiastas discusiones, apuestas, cronologías y una honda sabiduría.

Comidas. Por supuesto que siempre hay alguien que no controla su hablar y, casi sin quererlo, musita:

—¿Saben que lo llevaron al chico de los...?

A lo que alguien responde:

—Por bocón. Siempre fue un jetón. Pero si vamos a hablar de política, yo me voy.

Se produce entonces un movimiento de voces que derivan, anclan y zarpan por distintos canales. Por los del Tigre, por ejemplo, con un motor Mercury fuera de borda, a lo que otro contrapone el vuelo a vela, la lancha, el kayac, y de pronto la habitación se llena de jarcias, cofas de mesana y trinquetes con vigías. Agotada la primera parte de la conversación y acercándose al tema verdaderamente candente, se habla de lugares y especialidades en vinos, cepas, cosechas y precios; tema largo y complejo que lleva a la cocina propiamente dicha y al conocimiento de especias, hervores y sazonamiento de verduras y legumbres. Tema tan largo como el mundo y que muchísimas generaciones no han agotado. La novedad no es ya, como en las obras de Brecht (ver *Herr Puntila*), dos señoras en un rincón que pasan recetas, sino los hombres y a plena voz. Se dirá que hay *chefs* reputadísimos desde siempre; lo nuevo es que todos aquellos que se acercaban a la sección de izquierda freudiana, de sociología o de filosofía no tomista, han encontrado esos anaqueles llenos de libros de cocina, y con el mismo fervor los han adoptado masivamente. Por supuesto, sienten que lo hacen mejor que las mujeres, que lo hacen científicamente, con acopio de citas y dando al tema la importancia que de verdad tiene. Con el tiempo se llega a los clubes de *gourmets* y a las recetas propias y a los asesoramientos a que hubiesen tenido lugar para burlar el estupor ya casi agotado de sus invitados. De los libros de los que ya se sabe todo —y no por eso la carne es triste— (al fin y al cabo, eso es fácil y está al alcance de cualquiera; en la biblioteca del barrio hay una Enciclopedia Británica de 1913) se pasa al consejo de viejas, a las recetas jamás escritas y que vienen de boca en boca por encima de los exilios y las fronteras, generación tras generación. Y si acaso, secretamente, esa receta ha sido recogida por el *chef* de un gran hotel, mejor. Y mucho mejor si el *chef* ya se ha jubilado y pretende llevarse con él ese secreto. Arrancar esa receta es el bien más codiciado. Por eso no sorprende escuchar:

—El *chef* del Alvear, pero no el de ahora, sino el anterior, Pedernera.

Y todavía podría hablar de las terrazas ajardinadas, de los jardines interiores, de las huertas, los caballos, la poda, los tejidos...

Otros comenzaron a descubrir a demócratas tibios a los que había que ayudar a definirse y, a fin de realizar tan hermosas aportaciones a la democracia, se iban acercando al proscenio y, a veces, hasta sin querer, quedaban bajo la cenital.

Otros decían, heroicamente, todo lo que pensaban; por ejemplo, que era indignante que no se barrieran las hojas de los parques. Otros apoyaban lo bueno, así como aseguraban que alguna vez habían criticado lo malo.

Estaba (yo) tomando un café en la barra del bar cuando alguien comenzó a enumerar desgracias: que perdió Boca, que aumentó la luz, que se apagó la luz... y yo, como un tonto, y tampoco pudiendo callar, agrego: «...y el miedo».

—¿El qué...? —me pregunta el aludido.

—El miedo —agrego en voz baja, ya casi arrepentido.

—¿El miedo a qué...?

—No sé —digo. No sé.

—Bah... —hace un gesto y sigue hablando con el barman—. Y para colmo —lo escucho decir—, la calle San José estaba llena de tránsito y delante de mí venía una grúa policial a diez por hora.

—Y usted le tocaba bocina todo el tiempo —agrego yo sin escarmentar.

—No —me contesta—. ¿Cómo le iba a tocar bocina?

—Bueno —agregué—, eso es el miedo.

Y me fui rápido. Lo más rápido que podía.

Esa mañana había tomado el colectivo en Las Heras y Canning rumbo al centro. Venía lleno. Mi mujer y yo, ambos de pie, apenas tomados de una correa. Cuando pasamos frente al Hospital Rivadavia, veo, en el escaso trozo de vereda que me permite mi estado, botas. Me agacho con esfuerzo y veo que hay un soldado armado junto a otro y a otro y a otro, casi codo con codo a todo lo largo de la calle. Le comento a mi mujer en voz alta:

—Mirá, hay un procedimiento en el Hospital, montones de soldados...

Y sigo hablando hasta que me doy cuenta de que esos pasajeros que van sentados junto a mí, miran al frente y no me han oído. Que ni ésos, ni los de delante, ni los de detrás, ni los otros que están de pie junto, delante y detrás de mí, han oído.

Héctor Yánover

Mientras Babel

Aquel verano todo parecía a punto de caer. La Argentina se derrumbaba sin que sonaran siquiera los cuernos del apocalipsis y el público rugiente pedía más. Nos creíamos el público, y pedíamos más.

Diciembre del 87. La inflación escalaba tasas patrióticas, el alfonsinismo caía en el vacío y militares se pintaban la cara de colores negros. El cómico más famoso buscaba el mar desde un décimo piso y Carlos Monzón se separaba, por el balcón, de su señora. Y nunca hizo tanto calor como ese año. Coincidieron en Buenos Aires varios amigos que no viven aquí, y habíamos armado una patota infanto-juvenil que nunca se acostaba antes del alba. Alcohol, tabaco, bastante clorhidrato y retruécanos a la Fitzgerald. Aunque a veces sonaran Tenessee Williams. Ese verano casi todos estábamos solteros, y hacía cada noche más calor.

Recuerdo una de esas noches, junto a un río del Tigre, mosquitos y una luna roja que asomaba en Saigón. Y recuerdo muchas otras. Después, una madrugada, nos fuimos con una amiga al Iguazú, donde todo sería más tranquilo. El jueves, los militares de la cara pintada se alzaron en Monte Caseros y se declararon dispuestos a todo. Monte Caseros está entre Iguazú y Buenos Aires: no era difícil sentirse acorralado, cortado del mundo. El sábado leía junto a la pileta los *Naufragios* de Alvar Núñez y me sobresaltó que sus peripecias se parecieran tanto a las de Ansay, el protagonista de una novela que había publicado años antes. (Años después, en Tucumán, una profesora universitaria me mostraría un trabajo en el que analizaba cómo Ansay parodiaba a Alvar Núñez: me reí y le expliqué que no era más que una coincidencia cómica que había descubierto años atrás, en Iguazú, y ella entonces me mostró dos o tres fragmentos casi textuales y dejé de reírme). El domingo, los salvadores de la patria ya se habían rendido y mi amiga volvía a Buenos Aires. A mí me quedó un ligero sobresalto, y prefería no hacerlo.

Durante diez o quince día recorrí el sur del Brasil sin saber adónde iba. Cada noche me tomaba un autobús que me servía para dormir y me llevaba hasta ciudades pequeñas, pueblos grandes con nombres sorprendentes, casas bajas, calles horribles y calor tropical en los que caminaba, caminaba y dormía siestas. Cada autobús era un mundo de olores y diferencias, pero todas las ciudades eran iguales. A veces, alguien me invitaba a una cerveza. Cuando terminé de convencerme de que el mundo no existía, llegué a Río de Janeiro.

Usaba siempre una camiseta negra y un bluyín, y debía estar mezclando Kerouac con Marlon Brando. En una avenida de Río, esa mañana, un argentino me reconoció y me llevó a la pensión donde paraba. Él tocaba los bongós y yo me enamoré en un tranvía de una irlandesa pelirroja que iba a la terminal de autobuses para viajar a Buenos Aires. Ella se fue y yo le pedí que llamara a mi madre para decirle que me regara las plantas, pero aún así no la vi nunca más.

Otra mañana, en una playa, supuse que en las nalgas de las mujeres brasileras se escondía una cifra del tiempo que era la del here & now, contra las nalgas argentinas que trabajaban la acumulación, el tiempo teleológico, y boceté un estudio comparativo que publiqué meses más tarde. Era bueno estar perdido en ninguna parte, solo, sobrar tanto. Di una vuelta larga por Minas Gerais admirando colinas y tallas del Aleijadinho, y me volví a Buenos Aires.

No sé si todo esto tiene algo que ver con *Babel*. Podría postular que sí, pero quizá no valga la pena. O podría suponer que, en esos días, todo el resto era literatura. Cuando llegué todavía faltaban dos meses de verano y volvimos a sentarnos con Jorge Dorio en algún café a tomar coca-cola hasta la noche. Esperábamos que se concretara un programa de televisión que preparábamos, y a veces nos aburríamos de nuestros propios chistes. Muchas tardes no. Una de esas tardes se nos ocurrió *Babel*.

★

Unos meses antes había aparecido *Shanghai*. *Shanghai* fue un grupo literario que no existió cuando existía; sí antes, y quizá después. *Shanghai* se había formado casi como un acto de defensa, cuando un grupo de escritores entonces jóvenes y ligeramente éditos, un poco amigos, descubrimos que solíamos ser blanco de ataques sorprendentes. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses. En realidad, siempre sospechamos que gente de la generación anterior, la atacante, estaba mortalmente ofendida porque nunca la atacábamos, no le rendíamos el homenaje del parricidio. Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto, y nos reunimos una noche en la *Richmond*, una confitería muy tradicional de la calle Florida. Estábamos Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y yo. Como se ve, mayoría de narradores y mayoría de hombres.

Allí decidimos formar un grupo durante el tiempo que fuera necesario para mitificar su existencia. Después nos reunimos un par de veces en la *Ideal*, un salón de té lleno de caireles y ancianitas que unía a sus encantos un nombre tan desprestigiado. En la *Ideal* nos entrevistaron un par de periódicos, y supimos que ya habíamos cumplido nuestra empresa. Antes, por supuesto, nos habíamos creído obligados a escribir un manifiesto donde justificábamos, entre otras cosas, nuestro nombre.

«Shanghai es un puerto, una frontera en un país que se cree destinado a ser en sí. Shanghai es la utopía hegeliana. Un estado absoluto, tan subsumido en otro estado que los ciudadanos del tal son súbditos y esclavos sin saberlo. Shanghai mira hacia el mar porque en el mar no hay tierras ni esperanzas, sólo la inutilidad de un movimiento repetido.

Shanghai es la voluntad de poder para estos tiempos desencantados. Shanghai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre en un país que conquistó su pureza a fuerza de unificación absoluta, culposa.

Shanghai es una máquina humarante con vía libre hacia el anacronismo, que es, bien mirado, la única utopía que se permite una ciudad que se sabe exótica. Shanghai es un exotismo en el tiempo, un verdadero prodigio. Si se nos permite la vulgaridad. Ha nacido con la edad de un difunto, como anotan, con sensatez, poetas y periodistas.

Shanghai no se piensa en términos de porvenir sino de recién venido: una tentadora macedonia donde mojan su espada los cortadores de nudos gordianos. En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake.

Shanghai suena a chino básico, y sólo lo incomprensible azuza la mirada. Shanghai, la palabra Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla... En inglés, to shanghai significa "emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas".

Shanghai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro.

Shanghai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shanghai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas».

★

Pero en aquellos días de verano, *Shanghai* ya se había disuelto por falta de nuevos objetivos. Creo que ni Dorio ni yo teníamos trabajo y no consigo recordar por qué no nos preocupaba, pero lo cierto es que aquella tarde la idea de publicar una revista no llegó a entusiasmarnos sobremanera. Nos pareció sensata, atinada. Algo inscrito en el orden de las cosas. Algo, sobre todo, que acortaría el verano.

Hacía quince años que no había en la Argentina una revista de libros. *Los libros* había desaparecido a principios de los setenta, engullida por la política, y desde entonces los suplementos culturales se habían hecho cargo de la crítica. Mal, pero poco. Y las revistas literarias periclitaban sin remisión al tercer número. Por lo cual pensamos que, frente a la certeza del desastre que nos ofrecía una revista literaria, una revista de libros aseguraba cierta incertidumbre.

Una revista de libros propondría reseñas, comentarios y críticas de «todos los libros» publicados cada mes, no sólo de narrativa o poesía sino también de ciencias sociales, infantiles, biografías, autoayuda, divulgación científica, comics o periodismo. Que ocuparían la mitad de cada número y garantizarían alguna participación publicita-

ria de las editoriales y la ilusión, para el comprador, de la completud informativa. En tiempos de penurias, uno de nuestros *slogans* era rufianescamente claro: «Todo sobre los libros que nadie puede comprar».

La primera reunión, en mi casa, juntó a más de veinte personas: la base era *Shanghai*, pero había otra gente muy distinta. El nombre ya estaba echado, por «jamais un coup de dés». Allí mismo nos repartimos rubros, columnas y jefaturas de secciones, y postulamos modelos de estilo que nunca nadie respetó. Con la producción de la Cooperativa de Periodistas Independientes, que editaba el mensuario *El Porteño*, el primer número de *Babel* apareció en abril, para la Feria del Libro.

★

«Este —dicen— es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, *Babel* no es un gesto heroico. Ni la vindicación del delirio, ni una cortesía desesperada, ni la oposición a que se mate así a un valiente. *Babel* ni siquiera es el rechazo de un honor siempre perdido. *Babel* —dicen— es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco spleen», decía el primer editorial. Y, desde la tapa, la enorme cara de una mujer joven que miraba a través de un velo negro.

La idea de que *Babel* no fuera una revista literaria excluía ciertas formas de la pasión. Se suponía que no la usaríamos para publicar nuestros cuentos y poemas, y que la diversidad de sesenta comentaristas en cada número le daría «la posibilidad de que ejerza la mirada del bizco, ojos que miran no desde una torre en guardia sino desde multitud de dunas tornadizas».

La revista era mensual, y salía bastante a menudo. Tras los cinco primeros números pasó de la órbita de la Cooperativa de Periodistas a la de una editorial que tenía tardes de gran pujanza y mañanas de terror: Puntosur. Allí tuvimos por primera vez un escritorio; allí se instaló Guillermo Saavedra, el director periodístico y tercera pata del gato. Cada número, como queda dicho, incluía unas sesenta reseñas de los libros más diversos, en dos formatos básicos, de 50 y 100 líneas. También estaba el libro del mes, sobre el que se discutía en dos o tres artículos, las informaciones sobre la actualidad libresca —con perdón del oxímoron—, los artículos de Bárbaros, una sección donde circulaban literaturas levemente exóticas, las Siluetas —de escritores— de Luis Chitarroni, que después aparecieron en un libro, la Mesa de Luz, en la que un escritor hablaba de lo que estaba leyendo, anticipos, juegos imposibles, La Esfinge —una entrevista con 69 preguntas fijas a escritores locales y visitantes—, los Caprichos, que aprovechábamos para publicar nuestras diatribas, y un Dossier de una docena de páginas sobre temas absolutamente variopintos: Sarmiento, Joyce, la Revolución Francesa, Enrique Pezzoni, el tango, el 68, la autobiografía, el peronismo, Juan Goytisolo, el fin de la historia, el jazz, Julián Ríos o Louis-Ferdinand Céline.

Hacía un año que estábamos en la calle cuando, en una mesa redonda, escuché por primera vez a alguien que denunciaba «la dictadura de Babel». Recuerdo que la invectiva me encantó, pero me pareció suavemente exagerada.

★

Por alguna razón que todavía no entiendo, la discusión, en aquellos días de hecatombe, parecía centrarse en la cuestión del mercado. Algunos sostenían que lo más importante de un relato era su legibilidad inmediata, su posibilidad de contactar con un lector medio, de hablarle de lo que esperaba en un lenguaje que entendiese fácilmente. Todo esto suponía, explícita o implícitamente, la esperanza de que un libro que tomara en cuenta tales premisas se vendiese mejor. Para ellos, el imperativo del mercado reemplazaba al mandato social de los 60 y 70, cuando se imponía lo que *Babel* llamó, en algún artículo, la literatura Roger Rabbit: la que intentaba acabar, desde la ficción, con los grandes ogros de la realidad.

Otros, algunos de nosotros, pensábamos que en un país en medio del caos, sin mercado para nada y menos para libros, sin expectativas sociales para el discurso de la ficción, la literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse en sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma. Lo cual implicaba, decíamos, una felicidad y un riesgo.

Creo que *Babel* se hizo cargo muchas veces de tal idea o, al menos, de la defensa de una literatura leída como valor en sí. Por eso, por ejemplo, la publicación como capricho de «El escritor argentino y la tradición», uno de los textos más concluyentes de Jorge Luis Borges.

«Escasas son las revistas hispalatinoamericanas de literatura que no publicaron nunca un inédito de Jorge Luis Borges. Babel se precia de ser una de ellas. (...) Publicarlo, volver a publicarlo aquí puede parecer un capricho. Pero un capricho fundado en el asombro ante la persistencia, ante la tediosa repetición de argumentos que ya aquí, ya entonces, se derrumbaban silenciosamente. Con las premisas de las que ríe el maestro se construyeron después empresas nobelísticas de gran bombo, y epifenómenos de baja chaya. La repetición de aquellas befas, entonces, y de las buenas razones que aún las sostienen, se propone aquí como mantra de esta trama criolla, manta para abrigar la esperanza de zonceras menos recurrentes en las esforzadas letras de la patria», decía la presentación, y el artículo, como es fama, se preguntaba por la tradición argentina, por la falta de camellos en el Corán y descubría que «o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara». Y, más específicamente: «Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y de estancias y no del universo».

Decía Borges, refiriéndose a otros que eran los mismos. (Y podría parecer curioso que fuera un texto de 50 años el que sintetizara una polémica actual. Lo sería sólo para quien creyera en el progreso o, peor, confundiese la literatura con la historia de la literatura).

La discusión, por momentos, se hacía ardua. Éramos lo suficientemente jóvenes como para haber publicado poco: sospecho que la virulencia de las poéticas es inversamente proporcional a la cantidad y calidad de los libros publicados. Las discusiones arrecian en los días en que son ellas las que lo dicen todo. Después, son ellos los que hablan.

Éramos, en algunos puntos, partisanos. Y alguien quizá pierda unas horas alguna vez en pensar por qué la batalla de esos días circuló a través de la crítica. Muchos nos reprocharon ciertos elogios —«desmedidos»— a nuevas novelas de los amigos y colaboradores más conspicuos porque nos interesaba su literatura, y suponíamos que el hecho de que lo fueran no era suficiente para menospreciarla. Y, además, nos importaba poco que nos lo reprocharan.

Babel siempre mantuvo entre sus orgullos el de la diversidad. Si muchos libros de sus colaboradores fueron encomiados por la revista, siempre nos hemos jactado de casos en que otros colaboradores, incluso algún encargado de sección, recibió palos y palos. Porque los artículos de *Babel* eran territorio de sus firmantes. Nosotros teníamos, obviamente, la potestad de decidir a quién encargábamos qué; pero, de ahí en más, no nos permitíamos otras intervenciones.

★

Las tardes de *Babel* no se parecían a las de Sylvia Beach. Es probable que Anne de Noailles no nos habría dedicado siquiera un desaire, y la dama Victoria nos hubiese despreciado como amantes, pero a veces las visitas se quedaban, so pretexto de una entrega o de un encargo y podíamos dedicar horas a hablar de literatura, es decir: mal de la prosa, la moda y las costumbres de otros escritores, bien de algún libro que siempre estábamos por escribir y de muy pocos más.

Y, casi como fatalidad, seguíamos publicando número tras número, más allá de toda lógica. *Babel* se había convertido, por soledad, supongo, en uno de los centros del debate cultural. Recibíamos innumerables declaraciones de apoyo, y casi ninguna ayuda efectiva. Sobrevivimos a todas las crisis económicas: en junio de 1991 no logramos sobrevivir al hastío.

Había días en que era agradable hacer *Babel*. Había días en que no importaba, y días en que era realmente intolerable. Otras veces nos la elogiaban o envidiaban, muchas nos atacaban demasiado. Ahora, sobre todo, es agradable haberla hecho: sospecho que la revista es uno de los géneros que cualquier escritor debería intentar alguna vez. Pero ese ejercicio no incluye la obscenidad de un análisis posterior. Lo que no se puede decir no se puede decir y, sobre *Babel*, yo no puedo sino contar, esa impudicia que es la forma más pudorosa de la reflexión.

Martín Caparrós

Teatro Abierto: un fenómeno antifascista

Teatro Abierto fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981 bajo el régimen militar y desapareció en 1985, un año después de recuperada la democracia. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado.

Un día de finales de 1980 los autores se propusieron mostrarse masivamente en un escenario y 21 de ellos escribieron otras tantas obras breves que, a tres por día, formaron siete espectáculos que debían repetirse durante ocho semanas. Cada obra sería dirigida por un director distinto y representada por intérpretes diferentes para dar lugar a una presencia también masiva de los actores. Casi 200 personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo.

Teatro Abierto se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, una sala de la periferia del centro porteño recién inaugurada, y desde la primera función provocó una convocatoria de público entusiasmado que desbordó las 300 localidades previstas. Las funciones se realizaban en un horario insólito, a las 6 de la tarde, y el precio de la entrada equivalía a la mitad del costo de una localidad de cine.

• Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral.

El atentado provocó la indignación de todo el medio cultural. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo. Más de cien pintores donaron cuadros destinados a recolectar dinero y recuperar las pérdidas. Los hombres más importantes de la cultura y de los derechos humanos —Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel— expresaron su adhesión. Teatro Abierto pudo continuar en el Teatro Tabarís, la más comercial de todas las salas de la calle Corrientes y con el doble de capacidad que el Teatro del Picadero. El ciclo se desarrolló a teatro lleno y con un entusiasmo del público que superaba el fenómeno teatral para convertir cada función en un mitin antifascista.

Así se cumplieron tres ediciones de Teatro Abierto bajo el régimen militar (1981-82-83). En 1984, primer año de democracia, los integrantes de Teatro Abierto se dedicaron a discutir la manera de encarar la continuidad, ahora que el pretexto que le había dado origen, la dictadura militar, ya no estaba. Teatro Abierto se prolongó bajo la democracia en otras dos ediciones y luego desapareció.

En las notas que siguen, tres de sus principales protagonistas, dramaturgos los tres, se refieren al fenómeno. Roberto Cossa analiza la situación general de la Argentina en los tiempos en que surgió Teatro Abierto; Osvaldo Dragún, su verdadero inspirador, recuerda la historia, desde su inicio hasta la culminación del primer ciclo, y Mauricio Kartun, los ciclos de transición a la democracia hasta su extinción.

Cabe recordar que la repercusión de Teatro Abierto estimularía a otros artistas y así surgirían, a partir de 1982, Danza Abierta, Poesía Abierta y Cine Abierto, aunque ninguno de ellos alcanzaría la dimensión que tuvo el fenómeno teatral convertido, por el imperio de circunstancias no previstas, en el más importante de los focos de resistencia cultural a la dictadura de los militares.

R. C.

Tiempos de silencio

En el mes de julio de 1981 la dictadura argentina iniciaba su proceso de declinación. En aquellos estamentos donde el verdadero poder toma decisiones se pensaba que los militares debían prepararse para abandonar el gobierno conquistado hacía cinco años y medio. Los hombres de uniforme habían cumplido sobradamente su misión principal: aniquilar a la guerrilla izquierdista armada y desactivar las estructuras políticas y gremiales más combativas.

El plan militar se desarrolló a la perfección, pero el costo fue muy grande. Los métodos aplicados por los dictadores horrorizaban al mundo. La imagen internacional de la Argentina ponía en peligro su futuro como país integrante de la comunidad civilizada.

Las prácticas de terror aplicadas en los cuarteles y comisarías del país eran conocidas desde hacía tiempo por las organizaciones políticas y por las entidades de derechos humanos de todo el mundo. Los sectores progresistas se desgañitaban desde 1976, pero no habían sido escuchados. Hasta que, finalmente, los alaridos de los torturados, los quejidos de las Madres, el silencio de los desaparecidos y las reiteradas denuncias de los exiliados atravesaron todos los muros de la comunidad internacional. Ya nadie podía hacerse el tonto sobre lo que estaba sucediendo en la Argentina.

Desde mediados de 1980 circulaba por todos los despachos diplomáticos, políticos y periodísticos del mundo un informe de la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA). Se trataba de dos gruesos tomos que contenían escalofriantes denuncias sobre el sistema de terror aplicado por los militares argentinos.

De hecho, si la complaciente burocracia diplomática latinoamericana condenaba a la dictadura militar argentina, quería decir que el mundo le estaba extendiendo su certificado de defunción.

En síntesis: a mediados de 1981 el poder militar en la Argentina estaba agotado. Había que pensar de qué manera no traumática se produciría el recambio. Finalmente, se trataba de preservar el sistema cambiándole la fachada.

En julio de 1981 todo parecía encaminarse por carriles previsibles. Nadie podía sospechar lo que ocurriría ocho meses después: la demencial invasión de las islas Malvinas, un intento desesperado de un comando militar decadente, conducido por un general delirante y borracho, por permanecer en el poder. «Los militares argentinos huyen para adelante», iba a ironizar Jorge Luis Borges cuando se enteró del desembarco argentino.

Argentina: julio de 1981

Cinco años y tres meses después del golpe que derrocó al gobierno legal de Isabel Perón, la sociedad argentina estaba reponiéndose del plan de exterminio aplicado por los militares. La «guerra» había terminado hacía más de un año, pero los mecanismos de represión y censura persistían.

Hasta fines de 1980 sólo las Madres de la Plaza de Mayo desafiaban al régimen con su rito semanal, valiente y solitario, girando alrededor de la pirámide de la plaza, frente a la Casa de Gobierno, con sus cabezas cubiertas por pañuelos blancos. Fue por aquel tiempo cuando empezaron a registrarse los primeros brotes de resistencia. Era evidente que la actitud de la ciudadanía comenzaba a cambiar, en principio la de aquellos sectores más castigados por el régimen: la clase obrera y los intelectuales. Como síntomas de resistencia aparecieron las huelgas aisladas, las protestas populares focalizadas y las primeras reacciones de la prensa independiente.

Hasta los grandes diarios comenzaron a filtrar noticias y comentarios críticos al régimen, y los líderes políticos se sentaban a conversar; sentían que había llegado la hora de programar la vuelta a la democracia.

Los intelectuales volvían a reunirse en los bares del centro de Buenos Aires y se abrían tres frentes de protesta: el teatro, las revistas de humor y los recitales de música popular.

Entretanto, buena parte de los argentinos, la llamada mayoría silenciosa, más preocupada por su bolsillo que por las libertades públicas, comenzaba a sospechar que también ella era víctima de la dictadura y que la acción de los militares no sólo estaba destinada a terminar con la guerrilla marxista. Por aquéllos años el sueldo de los

obreros y de los empleados se iba a reducir en un veinte por ciento.

En síntesis, a mediados de 1981 ningún argentino podía asegurar que el régimen militar estuviera a punto de caerse. Pero aún así, la gente se animaba a protestar, sea por convicciones políticas, por necesidad económica o por hartazgo. El pueblo sabía que seguía viviendo bajo una dictadura aunque algunos nudos de la mordaza comenzaran a aflojarse. La mayoría de los argentinos desconocía la magnitud del genocidio, sus detalles perversos, pero nadie podía ignorar que existían miles de desaparecidos, hombres y mujeres torturados, campos de concentración y presos políticos.

Ese fue el contexto político en que se produjo Teatro Abierto.

El teatro resistente

El teatro en la Argentina, especialmente el de Buenos Aires, tiene una larga tradición militante. Desde siempre estuvo ligado a procesos políticos y sociales, fue vanguardia en la resistencia y víctima propiciatoria de las dictaduras y las intolerancias.

Ya en los tiempos de la colonia, es decir de la prehistoria, allá por 1792, cuando el teatro argentino no existía, se produjo un episodio premonitorio: el incendio de la primera sala de Buenos Aires, el *Teatro de La Ranchería,* un galpón con techos de paja fundado por el virrey español Juan José de Vértiz. El fuego lo originó una bengala que partió de una marcha de fieles católicos durante una festividad religiosa. Nunca se supo bien si fue un accidente o un atentado. Los historiadores más rigurosos recuerdan que la jerarquía católica no veía con mucha simpatía la presencia de ese «antro» pecaminoso, ni compartía la política progresista del virrey Vértiz quien, además de construir un teatro, había introducido la imprenta en estas tierras salvajes.

En los arranques de este siglo el teatro asumió un mayor compromiso social. Aparecieron los dramaturgos propios, los autores nacionales, que en su mayoría eran anarquistas y socialistas. Pero sólo en el año 30, el teatro de arte encontraría una estructura que lo convertiría en un arma de acción contra el sistema. A fines de ese año, un intelectual, hombre de teatro pero también periodista y narrador, Leónidas Barletta, funda el Teatro del Pueblo, piedra basal del movimiento de teatros independientes, un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de arte de América Latina. Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad.

Los protagonistas de Teatro Abierto suelen recordar esta continuidad, que no es casual. En 1930 se produjo el primer golpe de Estado y a partir de ahí comenzarían más de 50 años de gobiernos con fuerte presión militar sobre la sociedad argentina. Naturalmente, la cultura en general y el arte en especial serían las víctimas preferidas del fascismo.

Hasta 1945 se sucedieron una serie de gobiernos ilegítimos que llegaron al poder mediante el fraude o la violencia; entre 1945 y 1955 se instaló la década peronista (legítima en lo político, pero rígida también en lo cultural); de 1955 a 1983 se alternaron los gobiernos civiles con regímenes militares cada vez más violentos. Salvo los tres años de gobierno radical de Arturo Illia son casi 30 años donde imperan la censura y la autocensura, tiempos de convulsiones políticas. A medida que fue creciendo la resistencia popular la respuesta fue más dura, hasta llegar a la brutal dictadura genocida de 1976.

Tanto en épocas de dictadura como de *dictablandas,* en tiempos de gobiernos militares violentos o de gobiernos civiles ilegítimos, el sistema mantuvo una misma estrategia represiva hacia el teatro. Permitía la presencia de espectáculos de arte, pero le ponía como condición que se encerrara en pequeños espacios. Es decir, el teatro podía existir siempre y cuando no se notara, siempre y cuando lo escucharan sólo los convencidos.

Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aún en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; las obras no estaban obligadas a ser indagadas antes de subir al escenario. Claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. Los empresarios de las grandes salas estrenaban sólo comedias intrascendentes y en los

teatros de arte se eludían aquellos textos directamente políticos. El hombre precavido —suele suceder— es más papista que el Papa.

En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero, de todas maneras, la elección del repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores —funcionarios designados por el gobierno de turno— que aplicaban la política discriminatoria. De hecho, no subía a escena ninguna obra de los autores argentinos cuestionadores del sistema, lo que equivale a decir casi todos, ni se convocaba a ningún actor o director catalogado de izquierdista. Los resistentes eran confinados a la actividad privada, obligados a recluirse en los pequeños teatros.

Y era en los pequeños teatros de arte donde aparecían los mayores riesgos, pero cada estreno estaba cargado de nerviosismo, de desconfianza y de inseguridad, mucho más si el espectáculo tenía una intencionalidad política o social. Lógicamente, no se produjeron a partir de 1976 obras que atacaran directamente al gobierno militar, pero hubo algunas cuya lectura era inocultablemente antifascista. El régimen las dejó pasar con su tradicional estrategia de no prohibir aquello que no tenía notoriedad, que sólo llegaba a los convencidos. Los *ingenuos* estaban resguardados por una censura que impedía cualquier desliz en los medios masivos de comunicación, tales como la televisión o el cine.

Por eso, Teatro Abierto pudo ser soñado y pudo nacer. Cuando el régimen tomó conciencia de que era un hecho significativo envió un comando de represores para que incendiara la sala, el Teatro del Picadero, donde se estaba desarrollando. Todo lo que logró fue convertir a Teatro Abierto en un fenómeno político, en un acto masivo de resistencia.

Porque Teatro Abierto nació como un delirio de las catacumbas y terminó compartiendo las luces de la notoria calle Corrientes, lo que demuestra que las cosas no salen siempre como los poderosos lo escriben de antemano. A los militares argentinos, por ejemplo, tan expertos en armas, con Teatro Abierto el tiro les salió por la culata.

Roberto Cossa

Cómo lo hicimos

¿Cómo lo hicimos?

Buenos Aires, 24 de diciembre de 1992. Pasaron doce años desde el momento en que empezó todo. ¿Cómo éramos? ¿Cómo era yo? Supongo que de alguna manera seguimos siendo también los que éramos. También. Pero no todo. No somos los mismos. ¿Cómo reconstruir, doce años después, en esta tarde casi nochebuena del 92, el comienzo (si es que hubo un comienzo definido) de algo que fue, más que una experiencia estética, una explosión de vida, intensa, divertida, intransferible?

Trato de hacer lo que hago cuando escribo una obra y sé lo que sigue: cerrar el cuaderno, dejar pasar el tiempo, intentar reencontrarme con la sorpresa.

¿Cómo nació? Pareció como que nos agarraba de sorpresa. Pero, ahora que lo pienso, en esta tarde de la nochebuena del 92, creo que venía de lejos.

En 1980, en medio del terremoto desatado por la dictadura del 76, comenzaron a aparecer pequeños círculos, islitas flotantes. Algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para leernos. Y volvíamos a nuestras casas (¡siempre nuestras casas!). De pronto, la negación. A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos. Tantos directores y críticos decían lo mismo desde hacía tanto tiempo. Ahora pienso que fue un pretexto. Tal vez descubrimos en ese momento del 80 que ya era tiempo de unir las islitas flotantes en un continente. Habíamos heredado el círculo. Convocamos a un continente circular.

Los primeros convocantes fueron los autores. Y es bueno aclarar algo que sirve como antecedente de Teatro Abierto. Cuando voy a otro país me cuesta reunirme con todos los autores. De a uno, sí. Con todos, casi imposible. De a uno, es un goce. Con todos, el silencio previo a la batalla. En Buenos Aires, y no sé por qué, es tradicional que grupos de autores se reúnan para realizar cosas en conjunto. Tal vez la influencia del teatro independiente, muy fuerte para una generación, a la que pertenezco. De esa generación nació Teatro Abierto.

¿Cómo lo hicimos? No es fácil recordar. Más, cuando la pérdida de la memoria se ha convertido en religión. Y en tabla de salvación. Hay que salvarse de la utopía. Cuidado con ella, que muerde. Además, cuando se escribe sobre un recuerdo, se corre el riesgo de definirlo, alejarlo, despersonalizarlo. Y Teatro Abierto fue una experiencia tan personal, tan privada. Al menos para mí. ¡Tan personal! Lo hicimos de noche. Buenos Aires es la ciudad de la noche. De los laberintos nocturnos. De los encuentros. En otras ciudades se usa la noche para perderse. En Buenos Aires, uno espera la noche para encontrarse. El día es la hora de los horarios, de los ejecutivos, de los portafolios. La noche es el territorio del círculo. Teatro Abierto comenzó de noche. Aunque fuesen las tres de la tarde. Pero el sonido, el espacio, correspondían a la noche. La mesa de un bar. Un grupo de autores. Y el primer proyecto: 21 obras en un acto, estrenos, para representar tres por día durante una semana, con la idea (loca) de que el ciclo se extendiese durante dos meses. Veintiún directores. Contábamos con cuatro o cinco. Los demás, eran una incógnita. El miedo había convertido todo en una incógnita. Actores. ¿Cuántos? Los que consiguiésemos convencer. Otra incógnita. Y músicos, y escenógrafos, y técnicos, y... y... y... Incógnitas. La noche es también el espacio de las incógnitas. Para penetrarlas comenzamos a reunirnos, en los bares nocturnos de la calle Corrientes, con actores, con directores, con músicos, con amigos. Buscábamos cómplices para una idea (loca). Casi como contrabandistas. En voz baja. Para no asustar a nadie. Ni siquiera a nosotros mismos. Sonaban más fuerte las sirenas policiales que nuestras voces. Y, de pronto, nació el círculo.

¿Cuál era el objetivo? ¿Responder a la negación demostrando que existíamos? Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza. Afeitarnos sin temor de cortarnos por vergüenza propia y ajena. Olernos nuevamente. Reconocernos en la piel y el aliento del otro. Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron más de cien personas, y la gente del Teatro del Picadero aceptó estar con nosotros, y que nosotros estuviésemos en su teatro, sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo.

Quiénes dijeron que sí, quiénes dijeron que no. No sé. No lo recuerdo muy bien. Se han olvidado tantas cosas en Argentina que también podemos olvidar eso, después de tanto tiempo. Al final, de una manera o de otra, estuvimos todos. Y hubo momentos muy especiales en que acudió más gente que la que soñábamos al principio. El círculo irradia. Abre puertas y ventanas. Exorciza el miedo. Ensancha la percepción porque une y mezcla percepciones, contagiando la de uno con la del otro. Vence límites y fronteras. Teatro Abierto pasó por encima de las generaciones porque parió la generación de Teatro Abierto.

Había que escribir las obras. Un acto corto, en un teatro que no se caracterizaba por eso. Y se decidió que cada autor trabajase en absoluta libertad. Sin darnos cuenta reconstruimos una estructura familiar multitudinaria, una tribu casi, fuera de las casamatas de nuestras casas. Sin dirigentes. Sin jefes. Creo que ninguno de nosotros olvidará la anarquía creativa que se dio en esas primeras reuniones convocadas en la Sociedad de Autores (Argentores). El que proponía algo, debía llevarlo a la práctica. Por supuesto, en esa familia nacieron los primeros matrimonios: un autor con un director. Un director con un autor. De ese matrimonio debía nacer la obra. ¿Cómo ser celestinos de parejas que no podían divorciarse antes del parto? El azar no nos pareció lo más conveniente. Hacía tanto que no elegíamos nada, que, ¿por qué no aprovechar esta oportunidad para volver a ejercer nuestra necesidad de elegir? Así, nos elegimos los unos a los otros. Autores a directores. Directores a autores. Cada autor seleccionó tres directores, y cada director tres autores. De un complicadísimo diagrama de líneas entrecruzadas, surgieron las felices parejas. Para festejar el acontecimiento se empezaron a escribir las obras. Algunos contaban una idea. Y todos opinaban. Alguno leía su primera página. Y todos opinaban. Alguno traía su obra terminada. Y todos sugerían correcciones. Fue un seminario de 21 autores y 21 directores. Un verdadero horno de creatividad. No se puede creer. Ahora que lo recuerdo, para escribir estas notas, no puedo creerlo. Claro, ha pasado tanto tiempo. Tantas cosas... ¡tantas! Y en eso se nos fue 1980.

Recuerdo el verano del 81. Mientras la gente iba a veranear a Mar del Plata o Punta del Este, y las Madres daban vueltas en círculo en la plaza de la dictadura, el círculo de Teatro Abierto crecía. Marginal, contrabandista, fuera de todo circuito de promoción. Llegaron los músicos, los escenógrafos, se formaron los elencos (al-

gunos se de-formaron y se volvieron a formar de otra manera). Llegaron los técnicos. También llegó un amigo que no era autor, ni actor, ni director, ni escenógrafo, ni técnico. Tenía un comercio. Por supuesto, le tocó ser nuestro productor, pobre. Porque, ¿cómo producir «eso» sin nada, si ni la Fundación Rockefeller podía bancar un cartel como ese? Se decidió que ninguno cobraría un centavo. Pero la gente tenía que seguir sobreviviendo de su trabajo. Se decidió que el ciclo realizaría en una hora que les permitiese hacerlo. La hora elegida fue las seis de la tarde, en el Teatro del Picadero. Y comenzaron los ensayos. En cualquier lugar. Los posibles. Y a cualquier hora. Las posibles. Las mañanas, las tardes, las noches, las madrugadas. Donde y cuando se pudiese. Los músicos componían y al mismo tiempo eran ejecutantes de la música de los demás. Los directores colaboraban con las luces de todos. Y los escenógrafos fueron escenógrafos y técnicos de cada obra. Entonces, Teatro Abierto decidió salir a la luz; el 12 de mayo del 81 convocó a una conferencia de prensa. La prensa fue. La televisión no se dio por enterada. Teatro Abierto en pleno, todos apretaditos, tocándonos, oliéndonos, esperó a los periodistas sobre el escenario del Picadero. No podían creerlo. A mí me cuesta creerlo, ahora que trato de recordar, a fines de 1992. ¿Cómo lo hicimos?

Faltaban casi dos meses para el estreno. Como necesitábamos dinero para algunos gastos, imprimimos unos abonos. Baratos. Baratísimos. Como pan. Resolvimos dejar algunos en la boletería del Picadero, y vender nosotros la mayoría. A la semana debimos dejar todos en el teatro, tal era la avalancha de compradores. Las noches en los bares de la calle Corrientes se volvieron más alegres que nunca, a pesar de las sirenas policiales y las requisas que entraban para pedir documentos. Y de pronto nos dimos cuenta de que faltaban dos semanas para que el círculo se cerrase. En una mesa de café, a media cuadra del Picadero, un autor dijo: «¿Se dan cuenta de que no podremos hacerlo?». Y le contestamos riendo «¡Claro!».

Teatro Abierto decidió hacer una semana de preestrenos, para que todos pudiesen ver todas las obras. Y para algunos amigos. No íbamos a ser muchos. Los suficientes para ver qué pasaba sobre el escenario, cómo funcionaba todo ese monstruo. Pero se corrió la voz. Y el primer día de los preestrenos llegó una avalancha de gente, mucha gente joven, que convirtió el teatro y la calle cerrada de cien metros donde estaba el Picadero en una inundación de energía liberada, de felicidad reprimida por tanto tiempo, de autorrespeto, porque estaban ahí, y ahí se iban a quedar, porque habían recuperado la calle, el cielo, el viento. Habíamos empezado a recuperarnos a nosotros mismos.

El 28 de julio del 81 pareció que el círculo se cerraba. Fue el estreno: *Decir sí*, de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago, y *El Nuevo Mundo*, de Carlos Somigliana. Somigliana escribió para esa oportunidad: «¿Por qué hacemos Teatro Abierto?... Porque amamos dolorosamente a nuestro país, y éste es el único homenaje que sabemos hacerle. Porque encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos...»

El 5 de agosto culminó la primera semana de Teatro Abierto. Parecía que el círculo se había completado. Pero no. En la madrugada del 6 de agosto del 81, mientras Frank Sinatra cantaba para el Buenos Aires de la dictadura y para los comunicadores sociales, los militares y la policía y los para, incendiaron el Teatro del Picadero. Alguien me avisó. Yo avisé a algunos. Algunos avisaron a otros. Y bajo la llovizna de esa madrugada nos fuimos reuniendo todos, ante las ruinas del teatro. Era nuestro teatro. Y la llovizna nos corría por los ojos. Como habíamos recuperado la vergüenza, no tuvimos vergüenza de llorar. «La madrugada en que ardió el Picadero ninguno de los reunidos en un bar de Corrientes y Callao sintió que había quedado bajo sus cenizas. Sabíamos que todos estábamos sobre ellas. Y creo que tenemos el derecho de pedirle a un país entero que nos acompañe a bailar sobre las cenizas.» Eso lo escribí un par de meses después en una nota para el diario *Clarín*. Y el país nos acompañó. Al día siguiente muchos teatros de Buenos Aires se nos ofrecieron para continuar el ciclo. Y el 7 de agosto, cuando Teatro Abierto llamó a una conferencia de prensa, el Teatro Lasalle reventaba. De gente, de energía, de indignación, de solidaridad. Allí estuvieron también Ernesto Sábato y Pérez Esquivel, nuestro Nobel de la Paz. Y Borges nos envió un telegrama de adhesión. Cuando se leyó la declaración de Teatro Abierto dejando sentada su decisión de continuar con el ciclo, la gente cantó el Himno Nacional. En otro momento podía haber resultado cursi. Esa noche, no.

Para continuar, Teatro Abierto eligió el Tabarís, un teatro comercial, cuyo horario nocturno estaba dedica-

do a la revista porteña. Pero desde las cuatro de la tarde, en la calle Corrientes, se formaban colas de cuadras para asistir a las funciones de Teatro Abierto, que recomenzaron el 18 de agosto de 1981. Releo mi álbum de recortes. Anárquico, como Teatro Abierto. Desordenado, como mis recuerdos. Delante mío tengo también el libro que editamos con las obras de Teatro Abierto. El dinero nos los dio un banco. Los autores renunciaron a sus derechos de autor para poder venderlo barato, muy barato, tan barato como el pan. Y en las colas que se hacían esperando el comienzo de las funciones, actores, actrices, autores, escenógrafos, músicos, amigos, vendieron a la gente miles y miles de ejemplares.

El 21 de septiembre de 1981, el día de la primavera, el día de la juventud, terminó el primer ciclo de Teatro Abierto. El Tabarís estaba colmado. Sentados y parados. El hall del teatro, la calle, habían sido ocupados por una multitud que esperaba el final del espectáculo para invadir la sala y festejar con nosotros. Y cuando el teatro se inundó de globos, y serpentinas, y flores, y papel picado, y lágrimas, sentí que ahí sí se había cerrado el círculo, y que siempre iba a ser agredido, y que dependía sólo de nosotros mantenerlo vivo. Venía de lejos. Iba lejos. Cuesta escribir esto en 1992. Pero ahí lo dejo. Porque la esperanza...

¿Cómo lo hicimos? Por utópicos. Pero en América Latina ser utópico es ser realista. Si no hubiésemos sido utópicos, ni hubiésemos sobrevivido (condición imprescindible para ser realista, o cualquier otra cosa), ni el país flotaría como un corcho, ni hubiésemos hecho nada de lo que hicimos. Teatro Abierto incluido.

Osvaldo Dragún

Los ciclos del final

Como cualquier pueblo, cualquier civilización, o hijo de vecino, tenemos los teatristas —siempre las hemos tenido— nuestras propias, intransferibles, utopías: quimeras de sala repleta, con público pegándose por entrar; de textos sustanciosos engordados a pura idea, que son devorados con pasión, digeridos con placidez y asimilados con eficacia. Sueño de poderosos en guardia frente al poder armado de la escena. Resabio imborrable de la vieja polémica sesentista, el hombre de teatro suele relajarse en privado en un fantaseo obsceno y ya inconfesable: el arte sí es capaz de cambiar el mundo. Utopía como deseo condensado en su máxima potencia. Teatro Abierto fue así. De repente, los mismos espectadores que antes se hacían rogar estaban allí aclamando. Un libro con las obras se vendía en cifras de *best-seller*, y hasta Vanessa Redgraves alentaba a seguir desde Europa: el sueño del pibe. ¿Qué había sucedido? El soberano había escogido. La gente había puesto el dedo. Y de un utensilio como el teatro había hecho un arma más para enfrentar a la dictadura. Como esos pañuelos mojados que en las manifestaciones se usan contra los gases, le había asignado una nueva función y así lo usaba. Nada nuevo el mecanismo. Ya muchos, en las grandes salas de la calle Corrientes, habían agitado el mismo pañuelo para rendirse. Siempre he creído que así se resolvía aquella fastidiosa polémica de los '60: el arte puede ser un elemento de lucha, pero no es el artista quien lo empuña sino el espectador. A nosotros sólo nos cabe la responsabilidad de hacer el mejor acero, el más insidioso y afilado, el más certero. Y en eso —sin duda— los artistas de Teatro Abierto resultaron artesanos solventes y denodados. Fueron días invaluables en horas hombre, en esfuerzo, creatividad y paciencia. Ya dos notas anteriores se han referido al '81, el primer ciclo —el apogeo—, pero allí no quedó todo. Durante cuatro años más Teatro Abierto seguiría saliendo a la calle.

El '82

Había que cambiar el criterio de selección de las piezas. Aquella interconvocatoria que había reunido a los veintiuno del inicio, ya no se compadecía con el carácter masivo que había cobrado el movimiento. Todos querían estar allí. Se decidió entonces por un concurso de piezas breves, de hasta una hora de duración, y más de cuatrocientos originales aparecieron como de la nada. ¿No es que no había autores en el país? La euforia con-

siguiente no fue la mejor consejera: como había tanto material se extendió el ciclo a treinta y cuatro obras que, sumadas a los diecisiete espectáculos experimentales elegidos también, daba la tan argentina suma de cincuenta y un estrenos simultáneos. Ciento veinte directores se inscribieron para trabajar en el ciclo. Cada uno escogió cinco obras de su interés, y cada autor cinco directores. Partiendo de coincidencias se formaron parejas de trabajo que convocaron a su vez a mil quinientos actores. Como una sola sala ya no alcanzaba, se contrataron dos: el Odeón —un antiguo y hermoso teatro hoy desaparecido— y el Margarita Xirgu, que fue acondicionado para cuatrocientas cincuenta personas —en el Odeón, «a la italiana», entraban otras novecientas—. Se programaron seminarios, mesas redondas y laboratorios. Hubo incluso elencos del interior del país que viajaban especialmente los fines de semana para presentarse en Teatro Abierto. Resultaba evidente que tanto despliegue no sería fácil de manejar, pero cuando reaccionamos ya era tarde. ¿Cómo substraerse de esa sensación de poder? Si antes se habían hecho veintiuna piezas, ¿por qué no cincuenta ahora?, o cien. Creo que si se hubiera podido, se habrían hecho las cuatrocientas. En la complicada selección de obras se eligieron algunos materiales muy débiles, y quedaron fuera —inexplicablemente— autores de reconocida experiencia. El concurso cerró a mediados de marzo. Unos días después se declaraba la guerra de las Malvinas. Víctimas de esta realidad caleidoscópica que nos ha tocado, el ciclo se largó en octubre sin un solo material que aludiera al conflicto. El público, aunque confundido por las dos salas y el nivel desparejo de las puestas, mantuvo su adhesión pero sin la euforia del año anterior. Las funciones —no obstante— se sostuvieron hasta el 30 de noviembre. Creíamos haber aprendido la lección. Para el año que viene volveríamos a una sola sala. Un año importante el '83 que se nos venía: el año de la vuelta a la democracia.

El '83

Un día pegajoso aquel viernes de octubre del '83. Una siesta calurosa que ya preanunciaba el verano. El bar de Chacabuco y Estados Unidos, en esa penumbra todavía con la que los viejos dueños de boliche saben protegerlos del bochorno. Las mesas vacías a las que iban llegando —antes de la función— los actores, en esa liturgia indolente, de sobremesa, que imponen las funciones vespertinas. Se tomaba algo habitualmente. Esas copitas de Talento con las que se suele calentar la máquina, y que ya comprometen a otro tomar más comprometido: el de la salida, más escandaloso, ahora sí teatral, purísima crema de adrenalina. Un lindo bar. De colectiveros y taxistas. Un vino fresco más que discreto, y unos pedazos de aceitunas como huevos. Un bar de gallegos entre el Casal de Cataluña y la pensión Cangas de Narcea, un rincón de esa extravagante geografía revisionista que han practicado los españoles aquí. Un bar de San Telmo, junto a un teatro, lleno de actores ahora, un día después de las elecciones nacionales con las que terminaban esos siete años de dictadura militar. Pero si esos encuentros habían sido hasta entonces una coincidencia, todos olimos ese día que algo en el lazo se deshilachaba. Llegaban los peronistas al bar boleados todavía por el fracaso. Los radicales, eufóricos. Los intransigentes... Los comunistas... En sus dos primeros años de vida Teatro Abierto había sido un bloque. En ese momento, terminada la furia de la resistencia, se volvía —irremediablemente— fragmentos. Era previsible. La lucha contra ese enemigo común había amalgamado ideologías y limado diferencias. La puja por el poder las había aguzado. Ya unos días antes se había encendido la mecha: los diarios anunciaban que el palco del acto de cierre de campaña del doctor Alfonsín había sido construido por Teatro Abierto. Una jugada más mezquina que astuta de los radicales que participaban —algunos conducían— en el ciclo. Era un secreto a voces el proselitismo que distintos artistas hacían entre las filas del Teatro Abierto. El principio del fin. Sólo nos mantendría unidos en adelante la esperanza de un proyecto cultural en democracia y la expectativa por la nueva gestión que reconociese a Teatro Abierto, y nos diera el espacio y la posibilidad económica que necesitábamos. Soñábamos con un Centro Cultural en la cortada Rauch, allí mismo donde la dictadura nos quemara el teatro. Soñábamos con un ciclo gratuito y las salas de un teatro oficial. Pronto despertaríamos a la realidad.

El ciclo del '83 se completó de todos modos con módica repercusión. El clima pre y poselectoral, con su teatralidad propia, se llevaba buena parte del público. Nos

habíamos propuesto superar el descontrol del año anterior con una reestructuración sustancial, elaborando un proyecto común cuyo eje era el trabajo colectivo. El consejo directivo votó por veintiún autores y otros tantos directores a los que se llamó a participar. Se formaron siete grupos integrados por cuatro autores y cuatro directores —el número se completaba con algunos artistas jóvenes incorporados en calidad de invitados— y fueron estos grupos quienes, a su vez, convocaron a los actores para cada obra. Cada grupo preparó por separado su espectáculo que se representaba, así, uno en cada día de la semana. El tema era nuestra historia inmediata, esos siete años de represión. Las cosas fueron bien hasta aquel día después de las elecciones. El ciclo terminó en noviembre con la promesa de una nueva edición. Ya había asumido Alfonsín y en la última función terminamos bailando con el público en la calle. Volvía la democracia. Nos emborrachamos en el bar, y nos despedimos —como siempre— jurándonos el reencuentro el año entrante. Los gallegos, con más intuición, no dieron fiado a nadie.

El '84

La libertad había pasado como un vendaval arrasando todo. ¿Y ahora qué? ¿Cuál era el rol de Teatro Abierto en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político? Las preguntas eran tantas que se decidió contestarlas de la manera en que mejor sabíamos hacerlo: con teatro. «Teatro Abierto opina sobre la libertad», así debió haberse llamado aquel espectáculo que escribimos entre todos los autores más cercanos al movimiento. Eran pequeñas piezas —*sketchs*, en realidad— que, unidos, conformaban un espectáculo más extenso y multitudinario, que planeábamos representar una vez por semana en algún ámbito no tradicional —se pensaba en un estadio o galpón acondicionado al efecto—. Las piezas se terminaron en el plazo previsto, con un proceso de trabajo rico y rendidor: nos reuníamos semanalmente los autores —con la asistencia de algunos directores— y leíamos los borradores que eran debatidos por el grupo. El debate animó tanto a la reflexión que empezamos a descubrir que eso era lo que estábamos necesitando. A la hora del montaje los entusiasmos estaban divididos. A la mayoría de los directores —a quienes ahora correspondía el esfuerzo mayor— les resultaba engorroso conciliar la puesta con sus compromisos profesionales. Dudaban de lo oportuno del material. Dudaban de su estética. Tantas dudas pedían a gritos continuar con el debate interno y así se hizo. El año fue propuesto como una pausa de reflexión. Las piezas se estrenaron luego en distintos ámbitos, formando parte de varios espectáculos independientes.

El '85

«Nuevos autores, nuevos directores». Es lo que hacía falta, y así se llamó el ciclo ese año. La condición para participar fue la de no haberlo hecho en ciclos anteriores, y eso dejó aparecer en Teatro Abierto a artistas más jóvenes y con nuevas propuestas. Se organizaron cinco talleres autorales que convocaba cada uno a diez escritores surgidos de una selección previa. La coordinación de los talleres estaba a cargo de dramaturgos de mayor experiencia agrupados por parejas: Osvaldo Dragún y Eduardo Rovner, Ricardo Halac y Gerardo Taratuto, Carlos Somigliana y Carlos Pais, Aida Bortnik y Eugenio Griffero, Roberto Cossa y yo. Salieron de esta experiencia una docena de buenos materiales que fueron estrenados en la sala Fundart con puesta en escena de directores jóvenes asistidos a su vez por directores profesionales. Los talleres autorales fueron un aporte concreto de Teatro Abierto del que surgieron algunos nombres —Cristina Escofet, Susana Poujol, Patricia Zangaro, etc.— que comenzaron, a partir de esa experiencia, a estrenar más o menos regularmente.

Se lanzó también por entonces un segundo proyecto: el *Otro Teatro*, un ciclo de espectáculos generados y realizados en sectores marginales de la comunidad del que surgieron dos producciones: una pieza estrenada en el Sindicato de Gráficos, sobre el tema de los obreros desaparecidos, y otro montado en el patio de un inquilinato de San Telmo sobre la problemática del sector.

Teatro Abierto terminó como suelen terminar las buenas cosas: con una fiesta, un estallido de teatro que se llamó *El Teatrazo*. Se lo hizo en el '85, y con él finalizó también el último ciclo en el '86. El teatro ganó la calle,

los clubes, las plazas. Cientos de elencos no profesionales de todo el país —y de Uruguay, Chile y Puerto Rico—, comparsas, murgas, titiriteros, que a una misma hora, en cada lugar, lanzaron simultáneamente sus espectáculos durante tres ruidosos días de septiembre.

«La utopía no es una meta sino un cauce, y su función reside en el fracaso, que es el único modo de abrir camino para otra utopía.» La frase no es mía, es de Juan Gelman, nuestro más importante poeta contemporáneo. Eso fue Teatro Abierto, una utopía que como todas terminó cuando tuvo que terminar. Un sueño de esos que se alcanzan rara vez y del que hubo que despertar para poder soñar de nuevo. Porque es claro: sin sueños no se puede vivir.

Mauricio Kartun

Los actores en las décadas del 70 y del 80

Los años 60 y 70, hasta el golpe militar del 76, a pesar del gobierno militar de Juan Carlos Onganía que empieza en 1966, fueron años muy vitales para mi generación; años llenos de vida y de energía. ¿Por qué? Porque uno sentía claramente que estaba inmerso en un proyecto común, un proyecto americano signado por la revolución cubana, y aunque uno no experimentara una visión acabada del proceso político y social que estábamos viviendo en esos años y, por lo tanto, no se tuviera una militancia partidista concreta, se tenía una posición tomada frente a la realidad; uno era parte de ese momento, uno sentía que podía cambiar las cosas, ser protagonista de la historia política, social y cultural del país. El teatro, por supuesto, era la caja de resonancia de lo que ocurría. Pienso ahora que en aquellos años, la vida de los actores no estaba fragmentada: hacíamos teatro, televisión, cine; discutíamos sobre el peronismo, hacíamos el amor, trabajábamos en la actividad sindical en la Asociación de Actores, estudiábamos, nos interesaba lo que pasaba aquí y en el mundo; teníamos hijos. Todo era junto e integrado y fluía en cada uno de nosotros con una gran fuerza porque esto sólo ocurre cuando la vida de uno está sumada al proyecto de todos o al de la mayoría.

En esos años, el cuerpo tuvo, como nunca, su protagonismo en el teatro. Fueron años de manifestación de una gran sensualidad; teníamos los cinco sentidos muy despiertos; fueron años de búsqueda, de liberación. Los cursos de estudio se llamaban, sintomáticamente: *Liberación de la voz, Liberación del cuerpo*, etc. Nos interesaba todo; las palabras experimentación/discusión eran las más usadas. Con esto no quiero decir que sólo se hayan generado aciertos. Como en toda experimentación de cosas nuevas, se cometieron errores y algunos graves; pero lo importante no sólo son los resultados, sino la actitud viva de búsqueda que uno como intérprete tenía tanto en el teatro como en el cine y la televisión: ese querer cambiar las cosas en todos los planos y sentir, con naturalidad, que uno podía.

Por eso creo que el golpe militar de 1976 fue tan terrible, con treinta mil desaparecidos, porque el peligro para el sistema era muy grande. El golpe militar de 1976 fue un hachazo a esto tan vivo, tan «peligrosamente» vivo que se venía gestando desde los años 60 y 70.

Entre los actores, como en la sociedad, se produjo un estallido, una atomización, después de la cual cada uno se recluyó en sí mismo y en lo que pudo. El teatro es, sobre todas las cosas, encuentro y qué difícil fue con-

cretarlo en esos años. Recuerdo unas reuniones en mi casa con el grupo de actores que en la televisión estábamos haciendo un libro de Juan Carlos Gené, *La Batalla de los Ángeles*. Ese mismo 24 de marzo de 1976 no nos dejaron entrar en el Canal a grabar; de esas reuniones con Pepe Soriano, María Rosa Gallo, Miguel Ángel Solá, Carlos Carela y otros compañeros que formaban parte del elenco, no sacamos nada en claro, sólo desconcierto; nos habían arrancado de golpe el proyecto y nos quedamos huérfanos. Recuerdo en esos primeros años otros intentos, reuniones con actores, directores, autores para tratar de concretar un proyecto artístico común: no podíamos, no se nos ocurría nada. Pero, al menos, algo pasaba; nos encontrábamos.

En esos primeros años de desconcierto y silencio, algunos de nosotros continuábamos reuniéndonos en grupos de estudio o de experimentación, como por ejemplo el grupo *El despojo* con Tina Serrano, Chino Cucusa, Patricio Contreras, Catalina Speroni, Lorenzo Quinteros y otros compañeros. Estos grupos tenían necesariamente como espacio un sótano, un cuarto en algún departamento escondido. Recuerdo un grupo de estudio conducido por Néstor Raimondi sobre teatro griego, durante un año nos reunimos dos personas: Federico Luppi y yo. Otro: teatro del absurdo, durante un año dos personas, Alejandra Da Passano y yo. Intentábamos, a pesar de todo, continuar con nuestros hábitos de búsqueda y de estudio, pero aislados, sin discusión, muchas veces sin saber qué les estaba pasando a otros compañeros. De alguna manera y como mucha gente en nuestro país, sentíamos que era una forma de resistencia a la dictadura militar.

Durante todo el año de 1978 quise concretar la puesta de *Antígona* de Sófocles; se fueron varios directores, se fueron varios actores; teníamos miedo. Sabíamos de lo que estábamos hablando, que ése era el tema: los muertos insepultos; las razones, supuestamente de Estado, frente a la ley natural que proteje la vida y la muerte. En un momento pensé —y luego llegué a hacerlo— grabar la voz de Creonte en el diálogo con Antígona y de ese modo poder yo contestarle, armar la escena: se convirtió en una pesadilla. Ahora lo veo como un símbolo de aquellos años tremendos y de lo que el aislamiento y el silencio significan para un actor.

En ese momento también pretendió la dictadura militar concretar la guerra con Chile por el Canal de Beagle. Pensé que podía expresar lo que nos pasaba haciendo una versión de *Lisístrata* de Aristófanes, donde las mujeres se oponen a la guerra y para que ésta termine, se niegan a hacer el amor con sus hombres hasta que la guerra finalice. Por suerte encontré compañeros, la mayoría no profesionales, que se embarcaron conmigo en este proyecto utópico que fue dirigido por Villanueva Cosse. Otra vez, como era habitual, trabajamos a oscuras, en catacumbas, en horarios insólitos: de una de la mañana hasta las cinco; después, cada uno desde allí se iba a su trabajo, pero, a pesar del esfuerzo, qué alegría, qué energía tenían esos ensayos, qué capacidad de juego: el cuerpo y sus sentidos nuevamente estaban presentes; el cuerpo era allí libre, podía, tenía su espacio y su encuentro con los otros. Ese año aparece la primera solicitada en los diarios reclamando la aparición de personas, firmadas por los nombres más importantes de la cultura.

Lisístrata la ensayamos durante cinco meses. No encontrábamos ni el espacio donde representarla ni el productor que pusiera el dinero, que era muy poco. Finalmente el dinero apareció y pudimos estrenarla en un teatro nuevo, fuera del circuito comercial, que se llamó *Los Teatros de San Telmo*. El espectáculo tuvo éxito porque el público, gracias a la versión de Patricio Esteve, se sintió identificado. Fue un espectáculo muy gozoso; frente a tanta muerte que nos rodeaba, un mensaje de sensualidad, de cuerpos vivos. Como no podía ser menos, representando esta obra todas las noches, quedé embarazada de mi segunda hija, Paloma. Al tercer mes de este embarazo, *Lisístrata*, que subía y bajaba todo el tiempo unas escaleras de hierro construidas por el actor-herrero Miguel Debovich, tuve unos mareos muy fuertes, lo que me hizo comprender que era el momento para que *Lisístrata* bajara la escalera y el telón. Ese mismo año, 1981, se concretó el primer Teatro Abierto, del cual participé con Paloma en la panza. Ese primer año de Teatro Abierto junto con la experiencia de *Lisístrata*, fueron parte de los tiempos más felices de mi vida. ¿Por qué? Porque nuevamente no me sentía fragmentada, la vida y yo éramos un todo, el teatro como espejo y reflexión de nuestro momento; el teatro volvía a aparecer con toda su fuerza como hecho político contestatario a la dictadura

asesina; el encuentro con los compañeros actores, directores y con el público. Nuevamente la vida volvía a fluir.

En el año 1983, después del último manotazo de ahogado que fue para el régimen militar la guerra con Inglaterra, supuestamente para recuperar nuestras islas Malvinas, la dictadura se ve obligada a convocar a elecciones democráticas. Ese año, las calles de Buenos Aires vuelven a cobrar vida. Desde los teatros donde trabajábamos concurríamos a marchas por la democracia. En ese momento, participaba de un ciclo televisivo llamado *Compromiso*, de Lalo Cernadas Lamadrid y Ricardo Halac, junto a compañeros como Miguel Ángel Solá, Ana María Picchio, Susú Pecoraro y otros. En este ciclo se retornó al espíritu de cambio desde una temática de compromiso social y desde la búsqueda de un lenguaje estético; los actores trabajábamos muchísimo, participando en todo: los textos, la concepción de la puesta en escena, etc. Fue un ciclo de mucho éxito y los actores sentíamos que nos conectábamos nuevamente con el público a través de la televisión.

El primer levantamiento militar contra el gobierno democrático de Alfonsín en 1987 fue, creo, el comienzo de la situación en la que, a mi parecer, nos encontramos ahora. En ese momento estaba representando una obra de Nelly Fernández Tiscornia, *Made in Lanús*. Tal era la conciencia de lo que nuevamente nos querían arrebatar, que durante esos días no podíamos respirar en el escenario por la angustia que nos provocaba esta situación. Una noche nos dirijimos al público, explicamos lo que nos ocurría y los invitamos a ir todos juntos a Plaza de Mayo donde el pueblo se había reunido demostrando su apoyo a las instituciones democráticas; por supuesto al público le pasaba lo mismo que a nosotros y al unísono marchamos hacia la Plaza.

¿Cuál es la situación en la que según mi parecer nos encontramos ahora? Un gobierno elegido por la mayoría del pueblo concreta la segunda parte de una lamentable obra en dos actos, cuyo primer acto fue matanza y su segundo acto, el que vivimos ahora, despojo y que, desdichadamente, parecen repetirse en nuestra historia. Ahora, los actores no tenemos miedo de perder la vida, tenemos miedo de otra muerte: la de la marginación. Vivimos en una democracia pero no se nos deja ocupar los espacios de comunicación donde poner el cuerpo. Todo lo que ocurre en nuestra conflictiva realidad, como durante la dictadura, debe ser tapado, no expuesto y solamente expresado o dibujado desde el gobierno y sus medios.

Como actriz, siento que no existe un proyecto nacional. El teatro en general es pasatista, la televisión ni hablar, nuestro cine casi no existe. En cuanto al cine, quiero señalar un hecho significativo. El Instituto Nacional de Cinematografía decidió premiar la producción del año pasado en un acto realizado en nuestro Teatro Colón. Se vieron vestidos de gala, lujos, como en la entrega del Oscar, pero apenas una producción de cuatro películas que fue lo que solamente se filmó en 1992. Nos quieren hacer creer una realidad y se ocultan las verdades.

En ese eterno retorno que es nuestra historia, cada ciclo es parecido pero no igual al anterior y cada vez es mayor el número de ciudadanos que tiene conciencia de la realidad. Los tiempos parecen acortarse o, por lo menos, esa es mi esperanza. En este momento, después del desconcierto y desazón por esta nueva situación dentro de la democracia, ya existen en el teatro y entre los actores, movimientos de encuentro y de reflexión sobre la realidad y a pesar del riesgo a quedar fuera de ese primer mundo que se nos promete como el paraíso, nos estamos encontrando y atreviendo, poco a poco, a cumplir nuestra función social: ser espejo y reflexión de nuestras circunstancias actuales.

Leonor Manso

La danza y el Teatro Colón: mi pasión y mi vida

El ballet del Teatro Colón comenzó a formarse aproximadamente en el año 1925, con todas las dificultades y precariedades que uno puede imaginarse. Pero fue mejorando y perfeccionándose merced a las brillantes figuras extranjeras que venían a bailar a él. No obstante, el verdadero período de formación de la compañía de ballet surge después de 1941, cuando se presenta en el Colón la compañía rusa de ballet del Coronel de Basil. ¿Por qué? Pues porque luego de esa actuación suya se pudo tener contacto con la calidad y dominio con que se manejaban los artistas extranjeros.

Mucho más gravitante aún fue que, años más tarde, esa misma compañía regresara y se quedara en Buenos Aires por dos años, ya que las dos compañías —la de Basil y la que ya estaba formada en el Teatro Colón— se fusionaron.

Esa circunstancia provocó que el ballet argentino alcanzara su máximo esplendor, entre otros no menos importantes motivos porque tuvo así acceso a un repertorio más amplio y se aprendió a montar coreografías inéditas que jamás se habían presentado en el Teatro Colón. Otro hecho importantísimo de esa fusión radicó en la enseñanza que, sin proponérselo, impartían los destacados integrantes del ballet de Basil: Nana Golldner, Paul Petrov y Nina Stroganova, entre otros.

Gracias al ballet de Basil, que dejó unas secuelas positivas muy importantes, la danza comenzó a ser considerada como debía y pasó a ocupar un lugar preponderante en la cultura musical argentina. Al cabo de su estancia en Argentina por dos años, el Coronel de Basil partió con otros rumbos.

Meses más tarde, se realizó una función especial en el Colón que contó con la presencia de Eva Duarte de Perón, quien concurrió acompañada por Pilar Franco —hermana del general Franco— que visitaba la Argentina. La señora de Perón, que ya había viajado mucho y había visto muchos espectáculos teatrales (incluidos los de ballet) en el exterior, reparó en que algunos de los excelentes integrantes del cuerpo de baile de ese momento se veían algo mayores y decidió, entonces, que todos los bailarines/as que estaban en edad de retirarse, se jubilaran.

Esta disposición originó que, a partir del 45, se fuera la mayoría del grupo de baile y le sucediera una generación joven que, si bien había ingresado recientemente en el Colón, tenía una mejor formación técnica y condiciones artísticas. Esta situación también me benefició a mí, en parte, puesto que siendo estudiante de ballet pude presentarme directamente para solista. Al ganar el concurso pude iniciar mi carrera en el cuerpo de baile del Teatro Colón a los 18 años, ingresando en la compañía directamente como solista. (Mi caso fue el único en que una bailarina se desempeñó como solista por sus propias aptitudes sin pasar por las filas del cuerpo de baile y habiendo realizado en 6 años el curso de la Escuela de Danza —hoy denominado Instituto Superior de Arte del Teatro Colón—, cuya duración normal era de 8 años).

El auge de la danza en el Teatro Colón fue vertiginoso e impresionante. Los asiduos concursos renovaron constantemente el plantel que cada vez más superaba su calidad. Esto permitió brindar continuos espectáculos y cada vez más importantes. Cuando en 1949 gané (ampliamente) otro llamado a concurso para primera bailarina, pude asumir todo el repertorio clásico del Ballet del Teatro Colón estrenando, entre otros títulos *Romeo y Julieta, Hamlet* y *Don Juan de Zarissa;* de Tatiana Gsovsky, *El Pillán;* de Ian Cieplinsky (estreno mundial), *Los pájaros;* de Margarita Wallmann, *Séptima Sinfonía, Juego de Niños, Rojo y Negro, Choreartium* y *Sinfonía Fantástica* de Leonide Massine. Todas las figuras nuevas que acce-

dimos a la compañía de baile del Teatro Colón —aunque mis presentaciones no eran tan regulares porque yo ya había comenzado con las giras internacionales— llegamos a actuar y destacarnos hasta los primeros años de la década del 70. A mi juicio, ésta fue la etapa más brillante —o quizá la única— de la danza en la Argentina.

Después, salvo contadas excepciones, todo se fue desmoronando. Todos los logros, los réditos culturales, la perfección técnica, los éxitos, a partir del 73, aproximadamente, descendieron a varios planos. Se olvidaron los sacrificios, las vocaciones, la dedicación de mucha gente que prácticamente vivió por y para la danza. Desde 1925 hasta 1972, todo fue *in crescendo*. A partir de 1973, se revirtió la escala ascendente.

Llegó la hora de la interferencia sindical, la intervención de los delegados y de todas las pautas o sistemas que, en definitiva, si quieren ayudar, muchas veces perjudican. Lo primero que se resintió fue la disciplina, que brilló por su ausencia. Inmediatamente después se sucedieron los «acomodos», o sea la ubicación de gente en cualquier lugar que viene recomendada por otra que se desempeña en alguna esfera importante (gobierno, ministerios, sindicatos, etc.). Estos «acomodos» estuvieron a la orden del día y motivaron desplazamientos o retiros de muchos profesionales valiosos.

La compañía perdió toda la sincronización que debe respetarse para conservar y/o cuidar los repertorios y la filmoteca —sitio donde se guardaban todos los ballets filmados—, por ejemplo. (Ya cuando surgió la televisión, en 1951, hubo problemas serios por no haberse organizado una videoteca, una filmoteca, ni nada).

De todas formas, el ballet sigue gustando y funcionando. Pero quienes hemos vivido esa época gloriosa de la danza, como en la que yo desarrollé mis comienzos, sabemos que la labor de la escuela de danzas del Teatro Colón no es brillante y que ha involucionado notablemente con el correr de los años.

Si hace 20 años el repertorio se redujo considerablemente con respecto al de las décadas 40 y 50, ¡ni hablemos de lo que es actualmente con relación al de la década del 70! Está mucho más comprimido todavía. Por eso es que no puedo decir que la danza en la Argentina está mejor. Si a esto le sumamos que las cosas que se hacen carecen de cultura, que hay profesionales que no se interesan por el ballet en sí, sino por su posición personal, y que no existe una coordinación de conjunto, es fácil llegar a la conclusión de que al ballet del Teatro Colón no se lo puede considerar importante.

¿Quién de los responsable del Teatro Colón se preocupa por hacer una buena prensa para promocionar, no ya solamente la danza y los espectáculos, sino cualquier actividad que allí se realiza? Nadie. Sí, existe la publicidad para una primera figura en especial, publicidad, por cierto, que suele pagar el propio interesado. Pero como el Colón no se preocupa de divulgar en la prensa sus propias actividades, el teatro pasa a ocupar de un segundo lugar para abajo y esto va en detrimento de la compañía de danza y de cualquier expresión artística que se presente.

Por otra parte, con respecto a la danza específicamente, se sigue sin preocuparse por mejorar el repertorio en general y por los buenos maestros en particular.

Otro factor negativo para la danza en Argentina es la carencia absoluta de teatros al aire libre que sí existían en los comienzos de mi actuación. La existencia de esos teatros determinó que todo un público joven creciera junto con los jóvenes artistas y no siguieran hasta poder vernos bailar en el Colón. El no tener ningún teatro al aire libre provoca que mucha gente no pueda acceder a otras expresiones culturales, al margen de la danza.

Muchos funcionarios creen erróneamente que levantar un teatro al aire libre es colocar una tarima en un gran predio —al aire libre, eso sí— y butacas para los espectadores, tal como se hizo en 1992 con motivo de los festejos del V Centenario del Descubrimiento de América, cuando Plácido Domingo cantó al pie del Monumento a los Españoles.

Lo más importante para fomentar la cultura es la continuidad en la presentación de cualquier espectáculo. Y el Colón tampoco la tiene. Esporádicamente, eso sí, presenta algún espectáculo con todo el esplendor y la categoría de aquella *belle époque* tan añorada por quienes hemos pisado su escenario y por los espectadores en general: aquellos que fueron testigos de su majestuoso nivel y los otros que quieren ser transportados a él.

En la actualidad, otra circunstancia agravante influye negativamente en la danza argentina: no hay un conjunto o una compañía de danza bien montada. Teniendo en cuenta el crecimiento poblacional actual con relación a la época de mis comienzos artísticos en el grupo de ba-

llet que teníamos, sería indispensable formar, por lo menos, una compañía más. Sobre todo, considerando que el ballet del Teatro Argentino de La Plata tampoco funciona como debería.

Lo ideal sería que el Estado, al igual que otros países lo han hecho en Europa, por ejemplo, tomara la iniciativa de hacer formar la gran compañía de ballet nacional, en la que pudieran intervenir bailarines/as de todas las provincias argentinas, que los hay y muy buenos.

La Argentina no puede jactarse precisamente de tener una escuela personal. Nuestra enseñanza deriva de las escuelas italiana, francesa, rusa y danesa. Sí existen grandes maestros argentinos capaces de formar excelentes bailarines que se preocupan por actualizarse continuamente y viajando, si es necesario, *motu proprio* con sus mejores alumnos a las más importantes ciudades de los países del mundo tradicionales por sus grandes escuelas de ballet.

Una iniciativa que en la Argentina no tuvo apoyo para aplicársela fue la de esa excelente maestra que tuvo el Colón en la década del 40, Margarita Wallman: ella promovía ballets de músicos argentinos y con temas argentinos. Pero esto no tuvo aceptación y se optó por lo tradicional. Margarita creó unos 10 ballets de músicos argentinos.

En la actualidad, pienso que los mejores bailarines y bailarinas salen de las escuelas privadas argentinas; porque no puede formarse bien a un profesional de la danza si acude a un instituto que tiene 5 ó 6 meses de vacaciones, como ocurre con la Escuela de Danzas del Teatro Colón. El máximo descanso que se le puede dar a un estudiante de ballet son 20 días.

El problema fundamental del Teatro Colón, y ya no sólo en lo concerniente al ballet, sino a todas las expresiones artísticas en general, es que sus directores no deben actuar como administrativos. El director de teatro es, fundamentalmente, un artista, no un empresario. Así que no puede manejar administrativa ni burocráticamente un teatro, y menos el Colón. En mi época, el empresario era quien traía las figuras y el director (artístico) escogía quién quedaba de acuerdo con su criterio artístico.

La única manera de que todas las falencias relatadas pudieran revertirse sería regresar a la senda del orden, la seriedad y el buen criterio en sus grados máximos.

Afortunadamente, las importantísimas figuras que pasaron por el Colón dejaron réditos. Tal vez la más importante fue la impulsora del ballet argentino, Margarita Wallman, como directora y creadora. Y ni hablar de esa gran creadora, Esmeé Bulnes, también mi maestra y formadora. También David Lichine, George Skibine, el propio Balanchine, Ángel Eleta, María Ruanova, Lida Martinoli, el ballet del Marqués de Cuevas, Serge Lifar, Norma Fontenla, José Neglia y muchos más.

Actualmente, los bailarines argentinos más interesantes son Silvia Bazilis, Julio Bocca, Maximiliano Guerra y la joven Paloma Herrera, figura estelar del *American Theater Ballet.*

De todos los artistas extranjeros que dejaron huellas imborrables en el ballet argentino, los que más me impresionaron fueron Nana Golldner, Tamara Toumanova —me impactó en todo, no sólo por su danza sino también por la forma de maquillarse, su vestuario, etc.—, Alicia Alonso, Alicia Markova y Rudolf Nureyev. ¡«Rudy» fue sensacional!

También sería bueno, para revertir esta situación decadente, poder cambiar la mentalidad de los padres, que quieren que la hija sea a los 13 ó 14 años una primerísima figura como lo son, en otras actividades, Gabriela Sabatini, Diego Maradona y otros. Esta es una gran equivocación. No existe la bailarina instantánea. Además, no todos pueden ser solistas y es muy necesario dejar aparte la mentalidad individualista para pensar que hay que formar coros, conjuntos, etc.

Por lo general, el argentino es individualista y esta característica se la transmite a sus hijos. Esto no sirve. La gente debe aprender a trabajar en equipo en todos los órdenes. La compañía de ballet es tan importante o más que la primera figura, ya que la conforman 80 personas que si no trabajan en equipo, no llegan a ningún lado. Y esto sirve, también, para todos los órdenes. Ningún país sale adelante si tiene exclusivamente política individualista.

Olga Ferri

Rememoración del exilio

A Luis Berriel

Lo que viene puede hacer pensar que el tiempo no existe en absoluto o que existe apenas y de un modo harto oscuro. Parte del mismo es pasado, y ya no existe, y la otra parte es futuro, y no existe todavía; y sin embargo el tiempo, sea que consideremos un tiempo infinito o cualquier otro, está hecho de aquéllos. Es difícil concebir que participa de la realidad algo que está hecho de cosas que no existen.
San Agustín *(Confesiones)*

Poner estas reflexiones bajo el título de *Rememoración del exilio* es, quizás, arriesgar un énfasis que, a casi diecisiete años de haber dejado mi país, parece no del todo riguroso, pero sea como fuere, de la memoria se trata. No de la memoria docente ni de la memoria puntualmente traumática, sino de esa facultad de pensar lo grupal que los pueblos van sistematizando para intentar acceder a lo que un buen platónico (ah, mi lealtad al idealismo) llamaría el ser eterno e inmutable de las cosas. Rememorar no es sólo intentar reconstruir el propio tiempo de la experienca compartida sino instalar lo existencial en el espacio de lo ya inmutable o por lo menos de las convicciones establecidas. Por eso, tiempo y memoria no se superponen mecánicamente sino que interactúan haciendo que el primero, devorador de todos los instantes, tenga en la segunda una consciencia de mano posible dispuesta en cualquier momento a dar su veredicto. Mientras el presente es lo fugaz, lo que perdemos sucesivamente, lo reminiscente, el pasado tiene esa pátina de lo firme, esa sucesión de presentes que ya dejaron de serlo y en el que Bergson —quizás influido por su ascendencia judía— veía el sentido de la memoria, su justificación más convincente. En la memoria se depositan las imágenes sucesivas de los acontecimientos de la experiencia, los sentimientos compartidos, los temblores que singularizan nuestra identidad cotidiana. Pero a todo esto hay que sumar un hecho sustancial y contradictorio: la memoria es, a la vez, espejo del presente porque es justamente en el presente donde reconstruimos seleccionando, es decir, actualizando un pasado siempre recomenzado y siempre en reconstitución. Nuestra memoria explora el pasado —aquel sabor de la magdalena de la que nos hablaba Proust— pero sabe que sólo desde el presente, vivo y dinámico, fugaz y selectivo, donde nos salimos permanentemente del libreto, se puede reconstruir y relatar. En este aspecto, el pasado es a la vez secuencia inmutable (la memoria vence al tiempo que pasa) y reinterpretación siempre posible (el tiempo vence a la memoria como cuestionamiento permanente de la significación real de lo vivido). Por eso el transcurso de lo pasado a lo presente (y quizás a lo futuro) es una continuidad de presentes, una sucesión de contenidos dramáticos, porque lo que sucede es condición de lo que sucederá. El exilio permite —por su exigencia vital en los límites— instalarse testimonialmente en ese presente siempre condicionado, en esa yuxtaposición donde el entramado de datos es siempre un hoy singular. Por eso mirar estos casi diecisiete años con los catalejos de la memoria es saber, inexorablemente, que el acta fundacional del pasado es haber vivido en un lugar, haberlo querido, haber naufragado repetidamente en sus esquinas, haberse arrojado en sus pasiones primitivas, haber hecho de la piel la depositaria de la razón y la sinrazón de nuestras emociones, haberse apropiado de un saber que es el mío y que ha hecho de mí lo que soy cuando soy el que mira hacia atrás. Una historia personal y colectiva tejida desde lo familiar a lo político, donde un olor (en este caso se trata de los jazmines), un sabor (Proust me perdonará si en este caso se trata de los «chorizos de la Costanera»), un rincón, un gesto materno, hacen de la memoria el lugar del erotismo extrañado, de la ausencia que nos instala en el deseo de lo perdido, de esa dimensión subjetiva donde la experiencia de lo vivido es fantasma y anhelo.

Alguna vez escribí a Julio Cortázar estas palabras: «Yo, querido Julio, argentino cien por cien, intelectual, pe-

queño burgués, judío entrerriano y culto, psicoanalista heterodoxo y melómano insaciable, admirador de Mariano Moreno y del general Justo José de Urquiza, hincha de Boca Juniors y del polaco Goyeneche, transitador de la calle Corrientes y de Villa Crespo, santificado espiritualmente en Pueyrredón y Las Heras donde la amistad hizo goles de media cancha, codirector de las mejores revistas literarias que se han editado en Buenos Aires, lector repetido y siempre asombrado de la poesía de Borges, nacionalista de los de verdad (aquellos que creen, por ejemplo, que Roland Barthes y George Bataille deberían haber nacido en algún lugar del barrio de Pompeya), capaz de dejar hasta el último aliento en un rezongo del bandoneón del gordo Troilo, todas cosas, Julio, que no se curan así nomás, yo, digo, padezco de doble o triple lealtad». En aquella oportunidad —los vericuetos de la vida— yo defendía el derecho de Julio a escuchar los cuartetos de Bartok desde su departamento parisino, lo que no impedía su compromiso vital con nuestro país, el suyo, el mío. «Esto de las almas en litigio, Julio, parece hacer mal», le decía. Agregando: «Están los que se quedan y los que se van. Los que se quedan lo reivindican como la única actitud posible y válida. Los que se van creen, a veces, que son los únicos que sufren». Años más tarde esta reflexión aún sigue vigente.

Para aquellos que no partieron, el despojo y la privación los llevó a otro tipo de exilio: el exilio interior. Replegarse era como abandonar el país, como meterse todas las mañanas en un ropaje esquizoide y salir a la calle con el miedo habitando el esternón. Era como una forma de heroísmo decantado, escueto, donde lo mejor, lo más auténtico de cada uno debía exiliarse de la comunicación diaria y de la vida social. Quizá quedarse aliviaba posibles sentimientos de culpabilidad respecto de la huida, pero seguramente incentivaba otros respecto de la impotencia y la parálisis, en esa privatización sin fin de las más dignas funciones del pensamiento, en esa masturbación insidiosa a que obligaba el ejercicio inhumano y libertino del poder. Ellos eran tan prisioneros de sí mismos como nosotros lo éramos de la vergüenza y la nostalgia. Queridos hermanos supieron que no se puede borrar —aunque interiormente trataran de hacerlo— el discurso de la tiranía. Lo unívoco se imponía desde los grupos parapoliciales, lo equívoco era el único código ético. Cualquier culto a lo íntimo —huyendo de lo público— se convertía en grosera mueca de la libertad. El fascismo —los fascismos— tienen esa prerrogativa: transformarnos en muecas, en capitulación callada, en testigos inermes de una realidad espantosa. En la Argentina del Proceso no había posibilidad ninguna de negación: todos sabían lo que pasaba. Y la dictadura tomaba —como es connatural a ella— todo silencio como adhesión, porque ninguna dictadura usa diván de psicoanalista, ninguna establece diferencias entre silencio de sometido e indiferente y silencio rencoroso y dolido: es el silencio lo que importa. Aquellos hermanos (de lo mejor que me ha sucedido en la vida ha sido gozarlos como tales) sabían que no éramos más que dos disfraces de la misma abyección. Un océano con muchas lunas de anchura (siempre exacto, querido Borges) nos separaba: un mismo temblor silencioso nos ayuntaba. En aquella oportunidad escribí, recordando mi pertenencia a un pueblo muchas veces milenario: «Los que nos fuimos nos hicimos cargo de la Escritura; los que se quedaron, del Texto».

Sigmund Freud, huido de su «Jerusalem vienesa» al filo de la llegada de la Gestapo y exiliado en Londres, en agosto de 1938 hizo llegar estas palabras a su hija Anna, con motivo del XV Congreso Internacional de Psicoanálisis: «Los infortunios políticos sufridos por la nación (judía) le enseñaron a valorar debidamente el único bien que le quedó: su Escritura. Inmediatamente después que Tito destruyó el templo de Jerusalén, el rabino Johanan ben Saccai solicitó el permiso de abrir en Jabneh la primera escuela para el estudio de la Torá. Desde entonces, el pueblo disgregado se mantuvo unido gracias a la Sagrada Escritura y al interés espiritual que ésta suscitó».

Pero ¿qué era entonces la Torá para los sabios de Jabneh? La enseñanza de la historia. A la vez, el reinado de la Ley. En nuestra Argentina del Proceso y el Exilio la enseñanza de la historia fue compartida por los que se quedaron y los que se fueron. Ambos sabíamos de la incisiva herida con que esa historia nos acrisolaba. Pero la Ley sólo reinaba por entero en los que nos habíamos ido y sólo musitaba su imposibilidad en los callados corazones de todos los que se habían exiliado en su mundo interno.

Aquellos exiliados —los de afuera y los de adentro— podíamos, fantasmáticamente, recordar otro momento de la Tradición: en el capítulo VIII de Nehemías, Esdras

reúne a su pueblo en la plaza de la Puerta del Agua en Jerusalem, para un ejercicio dramático de rememoración nacional (semejante, en lo que espero de esencial, a este número de *Cuadernos*). Pero como sucede siempre en cualquier anamnesis colectiva, lo que vuelve a la memoria está también metamorfoseado, porque aquella memoria selectiva y reconstruida que he citado colorea los acontecimientos y las motivaciones de una actualidad que se desmarca parcialmente de los años históricos. No hay absoluta restauración de la memoria. Del pasado sólo se extraen los episodios ejemplares o edificantes —cualquiera sea su crueldad— para la vida del presente: lo demás es olvido. El Funes memorioso de Borges no es patrimonio de nuestra cultura sino de nuestras perplejidades.

Toda rememoración incluye la decadencia de la memoria colectiva, la declinación de la consciencia del pasado, incluso la posible mentira deliberada por deformación de fuentes y archivos, la invención posible «de pasados recompuestos y míticos al servicio de los poderes de las tinieblas», como escribió Yerushalmi. Por eso la memoria es hija de la fragilidad. Pero es con ella que debemos vivir y dar fe de nosotros mismos. No se trata de un afán historicista, claro, de esa enfermedad que diagnosticaba Nietzsche ya en 1874 («Todos nosotros sufrimos de una fiebre histórica devoradora y por lo menos deberíamos reconocer que la sufrimos. Sobre todo, es absolutamente imposible vivir sin olvidar (...) Se trata de saber olvidar adrede, así como sabe uno acordarse adrede. Es preciso que un instinto vigoroso nos advierta cuándo es necesario ver las cosas históricamente y cuándo es necesario verlas no históricamente (...) Ambas son necesarias para la salud de un individuo, de una nación, de una civilización»). En este caso la pregunta era (y es) ¿qué estamos autorizados a olvidar? ¿Dónde comienza el olvido saludable, cuál es el límite de la negación? Porque quizás el antónimo de olvido no es memoria sino justicia.

Regreso al Talmud: en el Niddah se dice que el feto conoce toda la Torá y que puede ver el mundo de un extremo al otro. Pero justo en el momento de nacer aparece un ángel y le toca la boca (una leyenda tardía pretende que se la besa) y el pequeño olvida inmediatamente todo. Deberá —¡ay!— volver a aprender la Torá. ¿De qué se trata, pues: de hacer justicia o de echar juiciosamente el manto del olvido porque la memoria debe ser instrumento de la sobrevivencia? ¿Tiene sentido el juicio en la historia que discrimine lo válido de lo inválido estableciendo la Ley como soporte moral o el ángel del beso es el *Angelus Novus* de Paul Klee del que habla Walter Benjamin, ese ángel de la historia con el rostro vuelto hacia el pasado donde sólo ve una cadena de catástrofes y hacia el futuro donde sólo atisba una tormenta de escombros? ¿Es posible olvidar? ¿Es posible no recordar cuando la historia está sembrada de cadáveres? ¿Es a la vez fecunda la memoria de lo innenarrable, es disuasivo el recuerdo de lo espantoso? ¿Es válido ese entramado fantasmático de lugares de la memoria como para ser útil en el sentido constructivo de la historia? ¿Existe lo constructivo en la historia? ¿Es un mandamiento ético «¡no olvidar!», como rezaban los manifestantes antinazis? ¿Se trata de la lucha entre el mundo consciente que se apoya en la racionalidad y el mundo inconsciente que tiende al mutismo de lo displacentero? No es seguro que las respuestas existan, no es seguro —si existen— que se las conozca y no es seguro que —si se las conoce— se puedan siempre decir. Si el pasado retorna continuamente, ¿tenemos derecho a olvidar demasiado por no sufrir con el mandato de recordarlo todo? Si todo en la vida es conflicto con la muerte: ¿podemos salvarnos a costa de no estar enteramente vivos? Edmond Jabés lo decía respecto de Dios: «Dios muere en el libro silenciado y resucita en el libro abierto». Y él mismo agregaba: «Toda página de escritura es nudo desatado de silencio». Retomemos nuestra propia memoria.

Hace ya varios años mi libro *Grietas como templos: biografía de una identidad* se cerraba con un capítulo que llevaba el título de «La lágrima común». En él dialogaba con un querido amigo que regresaba a Argentina después de largos años de exilio en España. Habíamos llegado juntos en 1976 pero él decidía —instaladas las condiciones democráticas en nuestro país de nacimiento— volver e intentar su reinserción fecunda. Yo, por el contrario, decidía seguir viviendo en este país en el que había encontrado dónde depositar mi búsqueda más honda: el amor. Contaba en dichas páginas cómo en aquellos momentos nos unía y nos separaba una lágrima. Contemporáneamente, Félix Grande, bajo el título de *La identidad es una lágrima*, testimonió la arquitectura de aquella lágrima, aquella que se derrama ante el esplendor de la memoria y la memoria del dolor, aquella lágrima precipitada y terca. Lo decía yo en aquellas páginas: «Si es

cierto que la identidad se erosiona hasta transformarse en una máscara o en un fantasma, también es cierto que una lágrima a punto reivindica esa identidad transformando la grieta en un templo». Hablar de esa lágrima y de su metamorfosis a lo largo de estos años es objetivo de estas pocas páginas. Por ello debo hacer un *flashback* a la reflexión inicial, al acta fundacional de esta pequeña historia, rememorando aquellas palabras que testimoniaron el parto del exilio (¿parto viene de partir?).

En 1976 miles de argentinos llegamos a España «por decreto», es decir, motivados en nuestro destierro por el miedo «que cumplió su faena» (como lo escribió Santiago Kovadloff). En mitad de la noche habíamos hecho pedazos nuestra pertenencia más terrenal para así salvar nuestro cuerpo más íntimo. El horror a ser destrozados por la tortura y la humillación nos hacía abandonar urgentemente el lugar donde morir de viejos hubiera sido nuestro destino más natural. Nuestra mirada inquisidora nos había salvado de la inquisición, pero el precio era el más caro que ser humano alguno puede pagar por ello. Una tropelía irracional nos arrojaba al camino para encontrar el camino: el del exilio.

Llegamos a España con un abultado equipaje de contradicciones, buscando una tierra donde esas mismas contradicciones pudiesen ser asumidas libremente y donde asumir esas contradicciones fuera una forma de fidelidad a esa misma tierra. Éramos una mochila de episodios congelados y, a la vez, sangre argentina aún conmovida en la savia de nuestro cuerpo. No veníamos a buscar emociones sustitutivas: éramos, como lo decía Camus, un solo ardor del alma. Y necesitábamos un lugar donde arder, donde poner proa al futuro, donde cicatrizar vertiginosas heridas sin transformar ese desgarramiento en una estéril compasión de nosotros mismos. Un pueblo entero había quedado a nuestras espaldas y ese pueblo era el nuestro. Con lo que ese pueblo había sembrado en nosotros debíamos rehacernos y con nosotros rehacer esa esperanza por la que miles de ese mismo pueblo habían sido asesinados. No importaba si éramos peronistas, radicales o socialistas: éramos argentinos y debíamos sobrevivir como lo habían hecho nuestro abuelos, inmigrantes europeos, allá, en nuestro país.

Muchos de nosotros éramos nietos de esos abuelos y muchas veces habíamos cantado esa gesta del coraje que ellos habían protagonizado. Por imperio de la historia, el viaje de regreso lo habíamos hecho los nietos y, desde allí, ser argentino era una especie de pasaje de ida y vuelta. Ellos —españoles e italianos, árabes y judíos— buscando en la Argentina la tierra prometida o huyendo de las vicisitudes de una maraña europea hostil; nosotros, regresando a Europa para poder seguir amando la libertad y la vida. Ambos sabiendo, a prepotencia de instinto, lo que era un mar con muchas lunas de anchura (Borges insiste). El mundo era la escenografía de nuestro propio desencuentro y España comenzaba a ser el otro cuerpo necesario contra el cual apretar el miedo y esa misma extrañeza. La apreciación de nuestro desamparo pasaba por una historia común: aquellos hermanos desaparecidos, las viejas nostalgias de nuestros abuelos, las pausas del día donde el temor habitaba, las calles de la tristeza clavando un sol abandonado en Europa y vuelto a encontrar en medio de nuestras pupilas. Esa confusión, ese extrañamiento, esa desorientación, tenían a la vez la dulzura irremediable de estar vivos. España era nuestra más alta posibilidad de seguir quemando el fuego todas las mañanas. El amor, la pena, el goce, el entusiasmo, volverían a ser desafíos de la libertad, y desde esa suprema instancia, sentimientos a los que volvíamos a tener derecho desde nuestras personales opciones. Años más tarde, sentado en una cafetería de Madrid ante el amigo que regresaba a Buenos Aires, tenía plena consciencia de que ametrallados por lo simultáneo, yo ya tendría para siempre nostalgia de mi tierra de pertenencia y mi amigo, para siempre, de esta tierra de exilio. Aquella vez nos preguntábamos: ¿qué sería de nuestras vidas? ¿qué futuro real esperaba a nuestro vínculo? ¿qué tipo de transferencia estábamos haciendo al porvenir? ¿cuánto de imprevisible comenzaba a ahondarse en nuestros pechos?

Sólo sabíamos que aquel largo camino que conduce a la autenticidad honda era, en ese momento, una lágrima. Síntesis supremas requieren elevadísimas temperaturas. Teníamos un pasado común, el nuestro, y a la vez ese pasado comenzaba a ser en cada uno de nosotros un pulso distinto. Una fantasía distinta. Una matriz personal. Esa puntual agonía nos marcaba quizá para siempre. «Del destierro se vuelve lleno de amor», había escrito Eduardo Mallea. Nosotros sabíamos de ese amor que no obstante estaba simultáneamente hecho del júbilo del asombro y del estupor del desmoronamiento. Ese amor unía y separaba. Cada uno modelaba su lágrima

con su propio cántaro de arcilla y en ese cántaro yo regresaba a Argentina y mi amigo se quedaba en Madrid. Cada uno se llevaba una parte del otro y en cada uno vibraba —usando una expresión de Trías— el nervio de la metafísica. Porque la expresión más visceral de la filosofía —lo habíamos aprendido con el querido y viejo Unamuno— es una lágrima a tiempo. Esa lágrima era a la vez —como la que habíamos desgajado en Buenos Aires, al borde del avión, en 1976— la confianza del reencuentro y el miedo al desencuentro. Semanas más tarde oír nuestra voces por teléfono era, «para el ido y el quedado», el sosiego que brinda la mutua reparación (como lo escriben en su *Psicoanálisis de la migración y el exilio,* Rebeca y León Grinberg).

Para el exiliado aquella situación inédita e inesperada de su vida significaba perder el espejo múltiple donde había podido mirarse durante decenios, ese vínculo especular y alimenticio que nutría su propia imagen, su más recóndita identidad. En el exilio hay que volver a vivir largamente para encontrar quién te conozca, quien te reconozca. Porque tu yo más nutricio ya no existe y, como en ciertas obras dramáticas, el personaje ha muerto porque el escenario ya no es el mismo y los actores que te acompañan te son desconocidos. Sin mirada reverberante, sin palabra común, sin cuerpo acreditado, la identidad se hace añicos. Sólo queda ese esqueleto desnudo que deberá buscar provisoria y urgentemente un ropaje que encubra su pérdida y su mediocridad. Falsas proyecciones, disociaciones estériles, imposturas obvias, amañados recursos, se transforman inicialmente en sus mecanismos de defensa frente a la oscuridad del mundo. Echar nuevamente raíces (recuperar el reconocimiento perdido) es tarea de titanes. No se trata sólo de la castración simbólica (de la que habla Freud) sino de la pérdida efectiva de nuestro juego ilusorio, de ese aborto de la esperanza factible que sabe a naufragio y a catástrofe.

Entonces surge —inexorablemente y no como sentimiento autosuficiente ni como desvalorización de lo nuevo, quizá sí como intento de contrarrestar por medio de la negación, la omnipotencia y la idealización, ese debilitamiento de su identidad—, surge, digo, la nostalgia. Aquella amistad que habíamos llegado a reverenciar, aquellos pacientes que no podíamos olvidar, aquellos olores que nos recordaban día a día una infancia paradisíaca en los campos entrerrianos, todo se hacía presente en el fondo de la ausencia, en nuestro cuerpo sensible y erótico que organizaba —¿qué otra cosa podía hacer?— un imaginario de la tierra perdida. Y justamente, por perdida, era la mejor, la más añorada. Era más que fácil sentirnos letra de tango. Estábamos en España y debíamos luchar por una nueva adaptación pero no debíamos olvidar que nuestro lugar era aquel país humillado por la desesperación y la muerte. Un gran país, claro. Y esta vivencia patética y gratificante nos habitaba la piel. Sabíamos que nuestro personaje estaba roto y la nostalgia y la idealización nos permitían soñar con un cuerpo íntegro y un sentido recuperado.

Recuerdo exactamente la anécdota que nos arrojó a la realidad, desenmascarándonos. Una vez volvíamos a casa y Ariel, mi hijo, que cumplía trece años, estaba acompañado de nuevos amigos. Ante nuestra presencia y deseando que no perturbáramos la fiesta, nos dijo: «Iros de aquí, por favor. Iros de aquí». Quedé estupefacto. Ariel había marcado el punto de no retroceso, la irreversibilidad del proceso en el exilio. Un simple verbo usado en su nueva música había sido suficiente para que el destierro se hiciera patente. El «iros de aquí» nos instalaba en la realidad más fehaciente y ponía al descubierto, desenmascarándonos, repito, que nuestra omnipotencia nostalgiosa era una defensa endeble frente a las realidades de la realidad. Esa misma noche supe que mi discurso era auténtico pero no era legítimo: que mi control sólo servía para negar mi depresión, que la omnipotencia y la idealización eran expresiones de una psicopatología de exiliado. Volver no hubiera sido posible y, si llegaba a serlo, no podría recuperar lo que era, lo que ya estaba perdido para siempre. «Iros de aquí» era la intromisión del tercero en mis sueños, el certero golpe de la realidad en medio de mis fantasmagorías. Un simple verbo condensaba la fascinación y la abyección que provoca la alteridad. Mi hijo había sido el mediador del destino, la sombra de un tercero que cae sobre el yo (como diría Freud) para decretar la supervivencia cotidiana y para marcar a fuego, como escribió Cecilia Roth, que «el amor y el dolor son tan opuestos como la vida y la muerte, son tan lo mismo como la vida y la muerte, son tan al mismo tiempo como la vida y la muerte». Mi idealización, mis negaciones, mis trampas, negaban tanto la muerte como la vida. Comprender esto me permitió, años más tarde, escribir a Rebeca y León Grinberg esta carta que

ellos reprodujeron en su libro mencionado: «Buenos Aires, septiembre/82. Queridos Rebe y León: Se imaginan ustedes qué tránsito de emociones me está recorriendo en estos días de reencuentro —después de seis años— con nuestro país (ese país que tantas veces es sólo Buenos Aires y que tantas otras, para mí, es sólo una ciudad del río azul, Concepción del Uruguay, en Entre Ríos, mi país). Decía Elías Canetti que en la ebriedad los pueblos son uno y el mismo pueblo. Reconozco que este reencuentro pone ebrio al más pintado. Y en esa particular ebriedad donde lo vivido, la nostalgia, lo permanente y siempre nuevo, las paredes reconocidas y las calles familiares, lo que mis amigos han vivido al margen de mí, lo proscripto y lo entrañable, la historia que me pertenece y la que siento ajena, el deseo siempre joven y la consciencia de una realidad que me trasciende, esa vieja alteridad que nunca ha dejado de habitar mis venas, todo ello, queridos Rebe y León, hacen de esta experiencia una especie de animal bifronte con una mirada dirigida a lo que fue mío y otra fascinada por lo que ya dejó de serlo y sigue siéndolo. En esta borrachera se imaginarán que no estoy en condiciones ideales para objetivar (y en ese caso servir a los demás) porque a mi congénita incapacidad para enunciar fácilmente lo verdadero se suma esta vez el riesgo constante de enunciar, apresuradamente, una mentira. Por ello, aunque reprimiendo lo que nace espontáneamente de mi consciencia y de mi esternón, trato de hacerme cargo de la más cálida discreción ante la palabra decisiva. En este aspecto tengo tanto que aprender de Roberto Arlt como de Klossowski: una palabra decisiva es siempre transitoria. Metafísica mediante. Sería bueno aunque quizá menos significativo poder contarles los encuentros con amigos, las nuevas anécdotas que califican esta nueva realidad, la imaginación enorme con que ellos (los que se quedaron) van delineando esa realidad y haciéndose cargo de su necesidad de vida y de ilusión, la lucha cotidiana que han sabido (¿en situaciones así se sabe?) llevar adelante para salvaguardar el derecho a la esperanza, la historia de todos los días con su monto de incertidumbre y temor ante el futuro (y el dolor por el presente) que han ido dibujando en las mismas calles donde yo, hace algunos años nomás, compartía la vicisitud de ser argentino. Y quizá sea esto una sensación microdelirante, pero siento en este momento que, años y distancia de por medio, un mismo cuerpo nos encuadra y una misma y honda nostalgia nos sucede: lo que pudo haber sido. Quizás en esta melopea algo quejica esté una parte de nuestro reconocimiento. Naturalmente, la realidad tiene sus propias y a veces ásperas leyes y no consiente fácilmente ciertas vibraciones viscerales. Pero creo que es importante decirles a ustedes que no soy aquí un extranjero despistado y que, a la vez, no soy un protagonista frontal de esta historia. Soy —¡vaya que me asusta el verbo!— una parte, una provincia, de este país mental que tanto me moviliza emocionalmente. ¿Cómo explicarles esta disyuntiva, quizás esta contradicción, donde la consciencia no debilita el deseo y la alteridad no imposibilita la integración? Recuerdo aquello de Cioran: después del psicoanálisis nadie podrá volver a ser inocente. Y no obstante, pese a haber vivido en este psicoanálisis límite de la emigración y de la distancia con lo querido, siento que mi inocencia aún subsiste, allí donde una lágrima pesa más que una consciencia y un estremecimiento habla más que todas las palabras. En ese nivel, queridos Rebe y León, este viaje es absolutamente conmovedor. Y no obstante, no quisiera dejar en ustedes una impresión equívoca: quizá sirvan estos versos que no hace mucho pergeñé para una letra de tango:

El exilio es de bolitas
hoy canicas diplomadas
el exilio es de pebeta
hoy gallego frenesí
el exilio es de tu orsai
viejo Manzi, vieja calma,
hoy es verso de Gerardo:
estás en todo y todo en mí.

No sé si me explico. En este mismo momento, aquí, en plena calle Corrientes al 1500, frente al Teatro Libertador General San Martín, bolitas remite a lo vivido e integrado en muchos años de existencia y canicas a una realidad que hoy por hoy me pertenece y me alimenta, aún en mis momentos de nostalgia o más aún en ellos. Releo estas líneas y seguramente tienen más de luz que de claridad, pero ustedes saben que al fin de cuentas, bueno o malo, un poeta obstinado me galopa la sangre. Pensarlos a ustedes en este momento allá es saber que a mi regreso charlaremos largo y eso ya es bueno. Un fuerte abrazo: el de siempre. Arnoldo».

Bolitas y canicas: casi una regresión a lo más infantil de nosotros mismos. ¿De qué manera esas bolitas se hicieron canicas? La vida es, lo sabemos bien, un giroscopio cromático de sentimientos que en ningún momento se detiene y cada día, lo sabemos aún mejor, es la insistente memoria de lo que ya no es y el intento siempre terco de recrear lo que acaba de desaparecer. No obstante, el exilio empuja a crear (con lo que tiene de antes y de ahora) un espacio propio, con nuevos temblores, nuevos amigos, nuevos espacios de creatividad y trabajo, nuevos leños con los que encender el hogar todas las mañanas. Es, además, ingente esfuerzo, capacidad de renuncia, tensión psíquica diaria, desafío a nuestra posibilidad de darle nuevamente sentido a la vida. Nuevas calles, nuevos nombres, nuevos códigos, nuevas idiosincrasias, todo es progresivamente asumido por el exiliado, que comienza, momento a momento, cada vez más eficientemente, a aceptar su inédita pertenencia a ese otro entorno. Una calle comienza otra vez a llamarse de acuerdo a nuestro deseo, un mínimo gesto comienza a ganarse una reciente complicidad, un vientre inesperado y extraño renace en nosotros la significación esencial de nuestro vínculo con lo maravilloso. Nuestra pobreza comienza a amainar y nuestra contingencia, a vestirse con el ropaje de la estabilidad. Poco a poco la lengua, las costumbres y las emociones ajenas comienzan a personalizarse, remitiendo lo siniestro (lo que Freud llamó *unheimlich)* a su lugar de residencia primitivo. La cotidiana novedad que exige, sustituye en nuestro mundo interno al silencio del miedo y el extrañamiento. Un incipiente arraigo comienza a crecer en medio de la lucha diaria y la necesidad de reconocimiento. ¿Hay un límite en ese renovado crecimiento? Claro que lo hay. La integración con nuestro país de adopción tiene un límite: nunca seremos «uno de ellos», nunca podremos compartirlo todo, «ellos no saben que fui niño» (como decía un paciente de Marcelo Villar). Es el precio que hay que pagar. Los Grinberg traen el caso de un paciente que al llegar a España había notado su dificultad en saber cómo comportarse para ser aceptado por los nativos y había decidido intentarlo con lealtad. Se pudo ver que, inconscientemente, lo que él llamaba lealtad implicaba un sometimiento para aplacar a los que temía como perseguidores, así como en otros momentos, correspondía a una formación reactiva tendiente a contrarrestar a su propio desprecio y rechazo por los demás. Un caso seguramente muy frecuente. Descubrir que en realidad los españoles hablan otra lengua que para nosotros es cosa de todos los días. Héroes al bajar del avión, tiempo más tarde somos extranjeros que necesitamos aprender incluso el castellano. Porque de lengua materna se trata. Porque no es cuestión de vocalización o acento sino de la memoria esencial de nuestro cuerpo, de las canciones dactiloscópicas de la infancia, de las corcheas primitivas que han sonorizado nuestras dependencias más primarias, de la envoltura sonora que ha cubierto nuestra piel fundacional.

De personajes nos transformamos, por imperio de la necesidad cotidiana, en personas, que no somos distintos de los demás aunque nos sentimos (y nos sienten) así. Primero fascinados, luego aprehensivos, más tarde diseñados de acuerdo a las necesidades de mutua convivencia, tanto los nativos como los exiliados buscan un espacio compartible.

Existe un hecho que señala una metáfora viva de nuestra experiencia en España: el uso del *ustedes*, de la segunda persona del plural en el diálogo con el nativo. No hay disfraz más endeble, desenmascaramiento más evidente, que el del lenguaje. *Ustedes* es para nosotros —metafórica y realmente— el *vosotros* inaccesible y a la vez el juicio que dictamina la distancia eterna. En un segundo anulamos meses de esfuerzo: sellamos nuestro carnet de identidad. El *ustedes* es la decepción de una esperanza, el desengaño súbito de una expectativa inconsciente, el rotundo fracaso de la prótesis. No hay taxista en Madrid que no me hable de Argentina (siempre con respeto) cuando tropiezo en la conversación y digo ustedes como si me arrancara un antifaz. En ningún momento he tratado voluntariamente de hablar «en gallego» pero la impregnación insidiosa, sutil, tenue, vaporosa, se produce en cada instante de nuestras vidas, y mi lenguaje hoy es una mixtura *made in exilio* de español y argentino. Sólo el *ustedes* es insobornable, como si un antiguo sarampión hubiera dejado, ya para siempre, una marca de su pasada existencia. Uno finaliza sonriendo para sus adentros: no es el taxista quien recuerda la Argentina, es nuestra marca de fábrica. Hemos trasvasado diversas fronteras menos una: la frontera interior. El *ustedes* denuncia nuestra doblez, imprime el énfasis ambiguo de una cicatriz, rompe la homogeneidad provisional. El pasado —esa pátina es-

table, lo he dicho antes— grita a voz en cuello. Esa madre abandonada «tiene garfios», como escribiría Kafka. Lo que falta trasciende por sobre lo que hay: se trata de un vacío que reclama, de un vientre llamado ausencia. Toda la obstinación de un exiliado es no transformarse en un fanático de la ausencia. Vive para la tregua que busca domicilio pero, errante al fin, sabe que un súbito énfasis puede despegarlo incluso de sí mismo. Puede llegar a sentirse un desarraigado eterno: teme no pertenecer a ningún lugar, ningún tiempo y ningún amor. Un presente siempre en suspenso es el pago que debe efectuar por una prórroga vital. Sobrevivir es un prolongado y testarudo instinto que puede empujarnos a renunciar progresivamente a nuestra autenticidad. Enamorados melancólicos del espacio perdido —como nos llama Julia Kristeva— sólo podemos atinar al paraíso posible a través del latido del amor reencontrado, lo que nos arroja al mayor de los desafíos: hacer el amor con una presencia para no seguir haciéndolo con un eclipse. De sentirnos rehén de una ausencia (Finkielkraut) deseamos transformarnos en dueños de una pasión. De aquella libertad libérrima con que te precinta el exilio —la omnipotencia dramática de la soledad— buscamos la embriaguez de un cuerpo cómplice y anfitrión, que extienda sus brazos para que en ellos se refugien todos los espejismos. Algunos de nosotros encontramos ese cuerpo, ese pilar litúrgico donde nuestro desamparo metafísico se hizo recepción y júbilo. Otros no lo han logrado. Aquellos que lograron escuchar su destierro como un furioso ruido han escrito en el pentagrama del amor el sonido envidiable de su pasión sensual. Otros, sólo el abismo de la orfandad. Unos, la leche caliente de la otredad compartida; otros, la oscura terquedad del duelo patológico. Es justamente allí donde se dibuja —para el exiliado— el sendero de los caminos que se bifurcan.

Mientras tanto la patria —¿cómo llamarla?— nos llama. En algún rincón de nosotros mismos la familia, la sangre, la tierra, nos importunan con su convocatoria elemental. La madre tiene garfios pero también añoranzas y sabe de lo que éramos capaces de dar en aquellas esquinas perdidas. Fusionar aquel llamado con este estremecimiento, aquella nostalgia con este cuerpo, lo físicamente perdido con lo entrañablemente encontrado, es tarea, repito, de titanes y emergente del amor asombrado.

Porque esa mujer, España, tiene resonancias de mujer bíblica, de Ruth, la moabita. Ella nunca se hubiera entregado a ese argentino si aquel exilio no se hubiera producido. Y ese argentino no hubiera encontrado aquel único e inquietante amor si nada hubiera pasado en su país. Un cúmulo inimaginable de coincidencias debe darse para que un exiliado encuentre en el Otro su reparación histórica y su plenitud apasionada. Pero, insisto, no es este privilegio de mayorías. Siempre el déficit de amor hace las cosas más difíciles. Claro que cuando no se quiere lo imposible, no se quiere, había escrito Antonio Porchia, pero el exiliado lleva sus manos vacías por lo que hubo en sus manos. Quizás es ese vacío imposible de llenar el que lo impulsa al retorno pero también al desgarro del regreso.

Recuerdo un ejemplo inverso: Geno Díaz, humorista y novelista gallego que vivió en Buenos Aires, me repetía permanentemente: «No soy de aquí ni de allá. Cuando estoy aquí echo de menos mi pueblo, cuando estoy en él, echo de menos Baires». Quizá Geno puntualizaba la más inexorable de las amputaciones: nunca más podríamos encontrarnos con nuestro cuerpo entero. No seguir día a día los cambios es estar condenado al propio y súbito cambio. Si el amigo que reencuentro a mi regreso tiene más canas o más arrugas, no compartió conmigo esas vicisitudes. Si muchos han muerto a lo largo de estos años, se han muerto para mí todos el mismo día. Si mis sobrinos han crecido, no he asistido a ese crecimiento. Para siempre, nada podrá ser reintegrado totalmente en nuestro mundo interno.

Desde allí se instala lo fragmentario: ese aguacero tornadizo que nos indica —contra toda ley gestáltica— que el todo no es más que la suma de las partes sino la parte momentánea y privilegiada de acceso al absoluto. Geno Díaz murió sin saber a ciencia cierta a dónde pertenecía. Al comienzo de estas reflexiones, decía que la memoria es también espejo del presente porque en su trabajo de reconstrucción selecciona y en este reordenamiento permanente hace del hoy un siempre y renovado ayer, una instancia siempre subjetiva. Toda vivencia pasada está expuesta a esa dinámica de la reelaboración donde nuevos significados, nuevas reconquistas, nuevas evidencias, hacen que estemos en eterna ebullición, con el mundo interno hecho de tozudo asombro. Borges mismo lo decía más o menos así: no vivimos por costumbre, vivimos

por asombro. Muchos años antes, Goethe hacía de la lectura de la historia una transcripción siempre tensa: «La historia tiene que volver a ser escrita de tanto en tanto». Escribir nuestra historia, pues, es poner en clave de instante lo que acaba de dar nuevo sentido a lo pasado. Y en este crucigrama vital en el que nunca acabamos de hallar la última palabra, tanto el deseo como la ilusión juegan papeles príncipes. Por su carácter de presente infinito, ambos hacen de la historia, no una reconstrucción arqueológica ni un dibujo lineal y cronológico, sino un magma enérgico (de energía en movimiento), donde cada uno, en última instancia, se ve remitido a sí mismo. Emiliano Galende, en su *Historia y repetición,* cita a Kierkegaard: «Cada uno debe hacer verdad en sí mismo el principio de que su vida ya es algo caduco desde el primer momento en que empieza a vivirla, pero en este caso es necesario que tenga también la suficiente fuerza vital para matar esa muerte propia y convertirla en una vida auténtica». Matar la muerte propia: tanto en Geno como en nosotros, los exiliados, de eso se trataba. Claro que la historia es también —lo hemos dicho— garantía de costumbres, ejercicio de docencia, filiación que legitima, identidad primitiva, experiencia grupal. Pero cuando se trata de rememorar, se trata justamente de emanciparse del imperativo común y de la objetividad manifiesta, para descubrir las leyes que habitan nuestra memoria, aquellas construidas con la madera de nuestros sueños y con el dolor de nuestras pérdidas, aquellas que se procesan en el exacto lugar del estremecimiento, aquellas capaces de matar la muerte.

En ese proceso —la despedida con el amigo que regresa, el *aerogramme* a Julio Cortázar, la carta a los Grinberg, el taxista que siempre me descubre, aquella lágrima que recrea Félix Grande, el vientre que me recoge y me regala el absoluto de un instante definitivo y al cual quedo adherido como una grieta a un apuntalamiento, el llamado que no cesa, los amigos incanjeables de allá y de aquí, éstas y aquellas calles— en ese proceso, digo, está el testimonio de dicha rememoración, consciente, además, de que mañana será y no será exactamente el mismo.

Arnoldo Liberman

Naturaleza del exilio

El escritor es siempre un exiliado. El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en una frontera.

Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza.

Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos, queda fuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común. El escritor es, lisa y llanamente, un traidor.

«Toda obra de arte es un delito a bajo precio», anota Theodor W. Adorno en 1945.

El reconocimiento social de los escritores es un simulacro que pretende olvidar la disidencia del escritor, su traición o su delito. El reconocimiento de un escritor es, en rigor, una conmutación de pena.

La gravedad, el carácter insultante que una sociedad asigna a estos crímenes es palpable. En tiempos feroces, la traición y los delitos del escritor se castigan con la cárcel, la muerte o el destierro.

Cuando alguna vez, entonces, movido por pasiones contradictorias, un escritor llega al punto en el que se termina por aborrecer al país en el que se ha nacido, en el que se ha aprendido a hablar, primero, y a escribir, después —paradójico punto final y punto de partida—, surge también, con la firmeza de un derecho indeclinable, el férreo deseo de ser extranjero, ajeno, extraño.

A veces no es un deseo sino una confirmación: se sabe, de pronto, que siempre se ha sido extranjero.

«También nosotros tenemos derecho a buscar una tierra extranjera» (Virgilio, *Eneida.* Cfr.: *Composición de lugar,* 1984)[1].

Es, cuando toca, en un segundo exilio, el exilio llamado geográfico, donde la formulación poética acerca de la escritura como única patria o como patria real del escritor alcanza una consistencia concreta, material, donde se disuelve la metáfora y se corporiza la certeza.

El único objeto real de la escritura es la lengua.

En la trama de su objeto la escritura organiza temas y formas. Tres temas, o motivos, han dado lugar a casi toda la literatura conocida: el exilio, el incesto y la muerte.

Suele decirse que el relato de un viaje o el relato de una investigación son las figuras modulares de la narración moderna.

Para no ser tan epigramáticos, o eréctiles, sería posible pensar quizás en una única figura, una figura también modular pero que no sólo incluya a las anteriores (encarnadas en la exploración y en la indagación) sino también a otras: llamémosla, de manera provisoria o por ejemplo, la incursión.

La idea de una incursión (el relato de una incursión) parecería llevarnos por una vía más o menos directa al escenario de un combate, pero también a lo que incumbe, puesto que es «dejarse caer sobre algo», «inclinarse a algo» o «dedicarse a ello». Esto es incumbir, incubar, incurrir, etcétera.

Se diga lo que se diga, no hay narración sin historia.

La más errática, la más hermética, o aquella narración que menos incurra en el narrar, narra.

La narración narra.

Y si lo hace, la narración siempre narra una historia.

Debe aceptarse, sin embargo, que la narración narra siempre, de manera obstinada, una misma historia. La historia narrada por la narración a lo largo de la historia de la narración es siempre única, y la misma: es la historia de las relaciones pasionales o intelectuales del hombre con el poder.

Toda narración trata de la relación del hombre con los poderes, desde el poder político hasta el poder amoroso. Recuérdese, además, que el saber y la violencia suelen ser las fuentes de todos los poderes.

La literatura es el uso literario de una lengua. La literatura es una lengua escrita.

Cuanto más nacional pretende ser una escritura, menos representativo suele ser el resultado. Esto es lo que quizás olvidan algunos escritores que se llaman a sí mismos populares, comprometidos o nacionales.

Estos problemas, puesto que son problemas, pueden reformularse cuando el escritor incurre en el exilio geográfico.

Si este exilio, en el caso de un escritor llamado argentino, se consuma en el país llamado España, y también llamado Madre Patria, la reformulación adquiere características de extrema complejidad.

En ningún país se es más extranjero que en aquel país en el que los usos de una misma lengua son diversos.

Ninguna otra marca o señal tiene la eficacia de la lengua para establecer, señalar, denunciar o delatar la diferencia, lo foráneo, lo extranjero.

La lengua es el corazón delator.

¿Qué culpa, qué crimen, en este caso, oculta la lengua? El crimen que la constituye: es decir, su razón de ser y su diferencia.

Por más huérfano o libre que uno se considere de una patria geográfica, se podría convenir que exiliarse en la llamada Madre Patria es algo verdaderamente escabroso. No todos los escritores llamados argentinos, y ni siquiera todos los argentinos no escritores, descienden, como suele decirse, de españoles. Creo que algunos descienden de italianos, otros de polacos, y algunos, incluso, de irlandeses. Los hay, por lo demás, y como en casi todo el mundo, judíos.

Casi todo es femenino en relación al país llamado patria; las ciudades, en cambio, toleran a veces un cierto uso masculino: Roma sólo es eterna, pero Buenos Aires puede ser, como se sabe, querido.

Nacer, o haber nacido, en una Hija Patria es algo doblemente escabroso. El delito original, una vez más, es el incesto.

En el exilio, el escritor recrea un pecado a su imagen y semejanza.

[1] *Las remisiones a las novelas del autor tienen por objeto recordar presumibles orígenes de estas notas en el campo de la ficción, que es su campo natural. El lector, desde luego, hará lo que quiera. El autor, por su parte, preferiría que el lector se detuviese en alguno de esos libros antes que en estas notas cuya necesidad es relativa. Sólo se debería escribir lo que es necesario escribir.*

De inmediato, en un exilio español, comienzan a incrustarse en la lengua coloquial voces como cerillas y mecheros, melocotones y albaricoques, gabardinas y gafas. Y, como también se sabe, no son lo mismo un fósforo y una cerilla, un durazno y un melocotón, una gabardina y un impermeable.

Un fósforo y una cerilla son cosas bien distintas.

Gafas y anteojos (Cfr., si se quiere, *El fantasma imperfecto,* 1986).

Chulo y cafishio (Cfr., también, *La construcción del héroe,* 1989).

El español traducido al español

El castellano traducido al castellano.

El lenguaje de los españoles traducido al lenguaje de los argentinos.

Sobre el lenguaje de los argentinos considerado como una jerga o un *argot* portuario y desleído, Cfr.: *El enigma de la realidad,* 1991.

La discriminación en la lengua, a partir de la lengua, o a través de la lengua, no sólo es una discriminación política: es la puesta en acto de una abyección estética.

Vivir en Barcelona es vivir en una módica Babel donde todas las lenguas son el español.

Barcelona es una ciudad en la cual buena parte de los nativos hablan un español mal traducido del catalán y donde los llamados charnegos por los nacionalistas catalanes (para referirse despectivamente a los inmigrantes de otros pueblos de España) hablan el español de sus pueblos (andaluces y murcianos, por ejemplo) o un español a su vez mal traducido de sus lenguas maternas (vascos y gallegos, por ejemplo). Entre todos ellos se filtran y coexisten, además, los usos llamados americanos —*americanismos*— del español.

De lejos, el país en el que se ha nacido, en el que se ha aprendido a hablar, primero, y a escribir, después, deja de ser lo que fue. Y es sólo un ejercicio de lectura, un ejercicio de la memoria.

Aquella lengua, la lengua de aquel país, en el exilio geográfico, es otro ejercicio de la memoria.

El recuerdo de una lengua mal hablada, o mal traducida (cuya incorrección viene a ser la forma necesaria o útil de la lengua coloquial), es el objeto irreal de la escritura: viva donde viviere, el escritor escribe contra ese recuerdo.

«Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia». Pero la enunciación de Adorno continúa, y en una ecuación en cierto sentido enigmática ¿profetiza otro exilio? (Dice, recuérdese: «Al final el escritor no podrá ya ni habitar en sus escritos»).

Sea como fuere, una lengua escrita no se pierde.

De lejos, el país en el que se ha nacido se convierte en la posibilidad de quitárselo de encima, o de olvidarlo. El escritor es un extranjero que escribe sobre países extranjeros.

Peter Handke, hablando de extranjeros, dice: «¿Acaso algunos franceses —al contrario que casi todos los alemanes y austriacos— pueden narrar con tanta soltura, hablar narrando, porque han tenido colonias al menos hasta hace muy poco? Por un momento pensé que el hecho "colonias", el estar en casa en ultramar, actúa como una capacitación corporal para una gramática de la narración».

Escribir en el exilio de la lengua es escribir en una lengua extranjera.

La escritura se constituye a partir de esta inflexión: el exilio lingüístico voluntario del escritor a través de un uso irregular, delictivo, de la lengua.

La lengua es un saber y el error de ese saber.

Escribir es incursionar en la lengua como error, hacer de ese error una poética, y de esa poética una política.

Escribir, en virtud de la poética de su ilegitimidad, es el único acto verdaderamente político de nuestro tiempo.

El exilio geográfico subraya la transparencia del carácter político de la escritura.

El exilio geográfico puede ser, además, para el escritor, su mejor lugar. En ningún otro sitio, como allí, le será posible pensar y reformular, si lo desea, la posición de su escritura frente a ciertos aparatos ideológicos que operan en el llamado campo literario: la tradición, por ejemplo, y las políticas de lecturas que establecen la tradición. En ningún otro sitio, como en el exilio, le será tan fácil al escritor advertir el carácter socialmente inútil de su trabajo y resituar su trabajo frente a la tradición, las vanguardias, o el mercado.

Debería ser posible, desde luego, que el escritor no se viese nunca en la obligatoria necesidad de distraerse en estas cuestiones. No es posible, en general, hacerlo en un país como la Argentina o, para ser ecuánimes y acotados, no es posible, en general, hacerlo en una ciudad como Buenos Aires, en cuyo imaginario suelen con-

fundirse los límites del país con los de la ciudad, y viceversa.

Salvo Borges (que en la certeza de su excepcionalidad y en el ejercicio de un capricho típicamente porteño quiso hacer de su obra el punto de peaje para la entera tradición literaria argentina), un escritor no tiene por qué verse en la necesidad de ser un arquitecto de la tradición ni un estratega especializado en la guerra de trincheras literarias.

Pertenecer o no pertenecer a la llamada tradición literaria argentina es una fatalidad o una perversión imaginada por Borges.

No pocos escritores argentinos han creído que ese argumento literario, que esa ficción borgeana —la descripción de una tradición literaria local y las estrategias para ingresar en esa tradición— son el principal legado de Borges, su mejor lección, y su mayor inteligencia.

El castigo ejemplar que Borges le ha infligido a la llamada tradición literaria argentina no es que después de Borges no se sepa cómo escribir a la sombra del nombre de Borges. (Esto tiene una respuesta tan simple como eficaz: no se trata de escribir después de Borges, al margen de Borges, o contra Borges; lo único que hay que hacer, si se quiere, es escribir con Borges). El castigo ejemplar es que no se sepa ni qué ni cómo escribir a la sombra de los efectos de la política de lecturas de Borges y que no pocos escritores argentinos hayan leído o lean hoy a Borges como algunos combatientes, años atrás, leían a Clausewitz.

«Un idioma no es una tradición, un modo de sentir la realidad. Un idioma es un arbitrario repertorio de símbolos».

El saber de una lengua se oculta en esa arbitrariedad, en ese punto ciego, mudo, de la lengua, y sólo se deja ver, o leer, como un error.

Escribir es escribir desde un error, y es corregir el error, o intentar corregirlo, abriendo así la posibilidad de un nuevo error y, en consecuencia, de una nueva corrección o de un nuevo intento de corrección, abriendo así la posibilidad de una obra que construya un sentido, o que intente construirlo, en la búsqueda o en la investigación del error. De esta manera, la política del error estaría configurada por una escritura errátil empeñada en una indefinida corrección del error.

En este sentido, por fin, es que un escritor puede seguir creyendo, entre otras cosas, en un verosímil de la utopía, puesto que la utopía no sólo es la matriz de un anhelo indefinido sino también una de las formas excelentes del error.

Juan Martini

Duro oficio el exilio

La memoria es sabia. El olvido permite atenuar los golpes, mezcla las imágenes, selecciona, impide el recuerdo minucioso, atempera dolores, facilita distancias. Más de dos décadas de vida se agolpan en puras sensaciones, en una historia a la cual uno se niega a volver. Y acumulo días para escribir esta nota autobiográfica. La demoro. Aquí no hay bibliografía posible, no hay ayuda de fichas ni de archivos. Igual que los videntes que precisan tocar los objetos para ayudarse en una visualización, recurro a un viejo pasaporte. Un sello rojo demasiado entintado dice: «Aeropuerto de Ezeiza. Salida», y una fecha: «1/junio/1976». Y como en los viejos cines de la infancia, la historia —mi historia— proyecta fragmentos, fotogramas. En la página siguiente, en negro, se lee: «2

junio 1976. Madrid Barajas. Entrada». Era el comienzo de un exilio de siete años. Pero como en los *racconti* cinematográficos, la narración debería comenzar bastante antes.

Las posibilidades son infinitas, pero quizá podría recordar que entonces yo tenía 37 años y que a lo largo de mi vida —salvo brevísimos períodos— sólo había conocido gobiernos autoritarios. Las fotos de uniformados en las primeras planas de los diarios habían sido un hábito desde un día de la niñez en que con soldaditos de plomo copiaba las imágenes de un golpe militar que traían los periódicos. Era la noche del 4 de junio de 1943 y al día siguiente, como si fuera a un desfile, mi padre me llevó frente a la Casa de Gobierno, para ver a los soldados con uniformes, armas y correajes de combate. Ingresé en la primaria en los días del primer gobierno peronista y en plena adolescencia conocí los rigores y el sectarismo de la revolución libertadora. El 16 de junio de 1955, desde una azotea, pude ver cómo los aviones de la marina bombardeaban Buenos Aires y sembraban el terror. Las noticias de los fusilamientos del 56 me llegaron en una fiesta de quince años de una amiga. Estaba por publicar mi primer libro de poemas cuando derrocaron a Frondizi, y acababa de nacer mi tercer hijo cuando, otra vez, un golpe militar, el de Juan Carlos Onganía, que prometió perdurar veinte años, derrocó al doctor Arturo Illia, que para mí —como para casi toda la gente de mi generación— había constituido la primera precaria experiencia de un gobierno democrático.

En marzo de 1973, tras siete años de dictadura y con la aureola de dieciocho de proscripción y enfrentamientos con el régimen militar, el peronismo volvió al poder. Quienes no habíamos logrado una respuesta en los planteamientos de la izquierda tradicional, nos sumamos a sus filas a pesar de la reticencia que nos provocaba su trayectoria en el gobierno. Pensábamos entonces que esa era nuestra única posibilidad real de acercarnos al movimiento obrero.

El 25 de mayo, una multitud despidió a los uniformados al ingenuo grito de «Se van, se van, y nunca volverán». Esa noche, junto con otros miles de personas, presencié cómo se abrían las puertas de la cárcel de Devoto para que los presos políticos alcanzados por la amnistía aprobada horas antes salieran en libertad. Vi que la mayoría de ellos (sin saludar a los familiares que los esperaban en la calle) se encolumnaban militarmente. Distinguí tres grupos: los montoneros, que se instalaron en dos o tres autobuses, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), muchos de cuyos integrantes cubrían sus cabezas con pasamontañas para impedir ser identificados, y un pequeño sector de chinoístas, uniformados con camisetas amarillas. Y pese a la explosión de alegría que se vivía en la calle, comprendí en ese momento que la violencia habría de continuar más allá de que hubiera un gobierno constitucional.

Entre 1973 y 1976, la Argentina se transformó en un campo de batalla entre la ultraderecha y la ultraizquierda. El primer enfrentamiento armado se produjo en los alrededores del aeropuerto de Ezeiza: el mismo día del arribo de Perón a la Argentina se entabló un combate por la ocupación del palco desde donde el ex presidente debía hablar a una multitud de más de un millón de personas: el resultado fueron varios cientos de muertos y heridos. A partir de esa tarde trágica, la dirigencia sindical dio piedra libre a sus matones, la prepotencia se convirtió en una forma de vida y un ejército de guardaespaldas se adueñó del aparato del Estado.

José López Rega, un personaje siniestro —ligado a la Logia italiana P2, ex cabo de la policía, astrólogo y practicante de ritos esotéricos— primero como secretario privado de Perón, luego como consejero y hombre de confianza de su mujer, la insólita Estela Martínez (que habría de ser presidente de la República), y finalmente como ministro de Bienestar Social, fue adueñándose del poder. Para sostenerlo, López Rega fundó la Alianza Anticomunista Argentina, conocida como las «Tres A», organización paramilitar destinada al asesinato de dirigentes de izquierda. Sus integrantes fueron reclutados entre los mismos matones que luego serían utilizados por la dictadura militar a partir de 1976.

Las Tres A sembraron el terror, cualquier persona de izquierda o simplemente democrática pasó a ser sospechosa. Era una pesadilla cotidiana en la que toda irracionalidad había comenzado a resultarnos normal: la ostentación de armas, las noticias de asesinatos, las denuncias de torturas, los secuestros, los atentados terroristas y la facilidad con que se eliminaba a los opositores políticos. Todos los argentinos éramos sospechosos en potencia, podíamos ser acusados por los motivos más

triviales. No compartir la ideología de violencia parapolicial hacía que los grupos de derecha tildaran de trotzkista o comunista a todo aquel que no militara en la derecha, y el calificativo de marxista era asestado contra cualquier demócrata, compartiera o no las tesis de Carlos Marx. Desde el otro extremo, cuestionar el terrorismo o los secuestros convertían a una persona en fascista. Aquellos que no se hubieran unido a un grupo guerrillero o al menos no manifestaran públicamente su apoyo a las organizaciones armadas, resultaban para los más tolerantes sólo ingenuos, y traidores a la causa del proletariado para los más radicalizados. Desgraciadamente, a este maniqueísmo se sumaron también muchos intelectuales. Era el primer paso de la puesta en práctica de la frase macabra del general Millán Astray: «¡Viva la muerte!».

Al comenzar la nota pensaba acumular algunas anécdotas personales para señalar el clima que se vivía en aquellos días, pero siento que ante la tortura, la desaparición y la muerte de tantos compatriotas, las censuras, amenazas y prohibiciones de mis experiencias personales sonarían a trivialidades, aunque en su momento haya sentido que me movía en un precario filo de navaja. Lo grave del horror —se sabe— es que pueda transformarse en hábito cotidiano. Y nos habíamos acostumbrado a convivir con la muerte. El método instaurado por la violencia había logrado que todos pudiéramos sentirnos víctimas potenciales, sospechosos y sospechados; que la desconfianza se hubiera erigido en sistema y que pensáramos que nadie estaba a salvo. Pero aún faltaba lo peor.

El 24 de marzo de 1976 se produjo el golpe militar, y desde esa fecha la represión ideológica instaurada por las bandas parapoliciales se institucionalizó. Miembros de las Fuerzas Armadas, con o sin uniforme, se presentaban en mitad de la noche en las casas de sospechosos de oposición al nuevo régimen, y con total impunidad se llevaban detenidas a veces a familias enteras. Los que se atrevían a resistir eran eliminados allí mismo; el resto pasó a integrar las largas listas de desaparecidos. Durante el día, las requisas se efectuaban cerrando una calle y obligando a descender a pasajeros de coches y autobuses en impresionantes operativos que terminaban indefectiblemente con algún detenido. A todas horas las sirenas de los Ford Falcon verdes sin matrícula utilizados por las fuerzas de represión aterrorizaban la ciudad con su carga de tortura y de muerte. El Poder Judicial se convirtió en cómplice, y la mayoría de los jueces se inhibían en los casos de *habeas corpus.* Para muchos compatriotas —más de los que puede recordarse con los años— la conciencia quedaba a salvo con una frase: «¡Por algo será!», afirmación que a la llegada de la democracia fue suplida por la exculpatoria: «Nosotros no sabíamos nada». La misma que utilizaron los alemanes después de Nüremberg.

Amenazado constantemente en mi casa y en mi oficina desde 1974 (incluso la amenaza se extendió a mi hijo de ocho años, a quien le aseguraron por teléfono que si no me encontraban a mí lo iban a matar a él, a causa de un artículo contra la violencia que publiqué en un semanario), prohibido en todas las radios y canales de televisión, al día siguiente del golpe fui dejado cesante en mi trabajo y me incluyeron en una lista de personas supuestamente peligrosas para la seguridad del Estado. No debía serlo tanto, ya que hasta fines de mayo pude permanecer en la Argentina sin que nadie se acordara de mi existencia. Pero en esos días, una persona vinculada con sectores castrenses me avisó que debía irme rápidamente del país. Pedí dinero prestado para el pasaje, junté la poca ropa que permiten los viajes aéreos, apreté en el bolso de mano algunos libros: las obras completas de Borges, las de Neruda, una Biblia, *Cien años de soledad,* mis propios títulos y los dos tomos de las obras de Kafka (entonces no me di cuenta, pero ahora pienso que esta última fue una elección lógica) y comencé un exilio que habría de durar siete años. El exilio propio de quienes por no pertenecer a ninguna organización militante llegamos al extranjero sin apoyo ni cobertura de ninguna especie.

Aterricé en Barajas con doscientos dólares y la sensación de extrañeza que provoca toda emigración forzada. Los primeros días me reunía con otros argentinos que arribaban por cientos a Madrid. Me dominaba una rara sensación de dolor, de irrealidad, me sentía protagonista de un sueño angustioso. Las noticias que llegaban del otro lado del Atlántico eran cada vez más dramáticas. Se acumulaban nombres de torturados y desaparecidos y las conversaciones giraban alrededor de unos pocos temas: las dificultades para encontrar trabajo, el momento en que cada uno pudiera reunirse otra vez con su fami-

lia y las trágicas y confusas noticias que llegaban de la Argentina.

Alguna vez escribí que el exilio —como el sexo— es imposible de imaginar para quien no lo haya sentido en las entrañas. La sensación de extrañeza, de soledad, de pérdida de los marcos de referencia, la lejanía de los afectos, son en sí una derrota. Además, a cierta altura de la vida la necesidad de comenzar de nuevo es una pesada carga. El exilio se diferencia de la emigración voluntaria en algo esencial: el deseo. Aunque no sea del todo cierto, uno elige el instante de la partida y supone que también podrá fijar la fecha del regreso. El exiliado, en cambio, es un expulsado, ignora si alguna vez podrá volver a su país, y su viaje posee las características de lo impuesto por la fuerza, de una injusta condena, de una sentencia sin término.

La España recién nacida a la democracia, como las mujeres en los primeros meses de embarazo, se hallaba ensimismada. Y era lógico. Estaba descubriendo la libertad, la democracia, el sexo, y quería disfrutarlos. Trataba de gozar la novedad de poder mirarse a sí misma y advertir que ese rostro resultaba diferente del que había visto durante el franquismo. En ese contexto, parece natural que estos personajes llegados del otro lado del océano, con sus tristezas y su derrota a cuestas, resultáramos una especie de aguafiestas: lo cierto es que durante un largo tiempo la integración se hizo muy difícil y por momentos dolorosa.

Los motivos de la casi unánime desconfianza española hacia el exilio fueron múltiples. De pronto, en una sociedad acostumbrada desde antiguo a la emigración (primero a Sudamérica, en especial a la Argentina, y desde los años sesenta a Suiza y Alemania) cayó un aluvión de extranjeros entre los que no faltaron personajes poco recomendables y hasta algún delincuente. El prejuicio hizo el resto. Así aparecieron las frases de «Argentinos abstenerse» en los avisos de locaciones, el despectivo título de «sudaca» o el desdeñoso «latinoché» inventado por el periodista Francisco Umbral.

Casi todos los exiliados debimos trabajar en las labores más inverosímiles y menos relacionadas con nuestras profesiones y aptitudes. Y aunque a la distancia suene a exageración, a puro dramatismo, varios, por algún tiempo, anduvieron (anduvimos) recorriendo las orillas del hambre. Luego —como era esperable— poco a poco fue bajando la espuma de las dificultades y comenzamos a acomodarnos a una nueva situación laboral que raramente guardaba relación con nuestra historia anterior.

Mi experiencia española empezó con la redacción, en sólo veinte días, de los doce libritos del horóscopo para 1976-77. Hasta ese momento, mi único conocimiento astrológico era el de mi pertenencia al signo de Leo, pero me compré cinco libros y puse manos a la obra. Aunque aparecieron sin mi firma, fue (y supongo que seguirá siendo) el mayor *best-seller* de mi vida: seiscientos veinte mil ejemplares. (Más de una vez pensé cómo me hubiera gustado que ese mismo tiraje y ese mismo fervor interpretativo en los lectores hubieran sido para mis libros de poemas). También escribí, siempre con seudónimo, otros volúmenes sobre cosas que en realidad eran refritos periodísticos: los arreglos del hogar, el cuidado de los perros (nunca tuve un perro, pero había que ganarse la vida), los juegos de los niños en los días de lluvia. Actualizando el Derecho Político de mis años de facultad, redacté un libro sobre una práctica que España desconocía desde 1936: las elecciones, que llegarían meses después. Aunque abusando de mis necesidades económicas y mi trabajo en negro me pagaban una miseria, escribía con furia, sin descanso, hasta que un día la editorial quebró y quedé en la calle. Y a empezar de nuevo. (En las andanzas con editoriales tampoco faltarían luego algunos compatriotas que aprovechando la situación de los exiliados robaran nuestro trabajo y se negaran a abonarnos nuestros derechos de autor).

Un fin de semana de agosto de 1976, Arnoldo Liberman debía viajar a Barcelona y me invitó a acompañarlo. Hicimos una escala para nosotros imprescindible: fuimos hasta Orihuela a visitar la casa de la calle de Arriba, donde había vivido Miguel Hernández; recorrimos los claustros del colegio en el que había estudiado las primeras letras, visitamos la biblioteca donde él había leído por primera vez a Góngora y Quevedo, bebimos agua helada de un botijo (era mi primera vez). A los ocupantes de la casa no les resultó agradable nuestra llegada. Nos miraron con desconfianza. Molestos, nos aseguraron que ellos no tenían nada que ver con Miguel Hernández (sentí que estaban a punto de decirnos: «Nosotros somos gente decente»). Fui hasta el patio, traté de trepar al cerro donde Miguel apacentaba las ovejas pero un perro furioso, mostrándome los dientes, me impidió continuar. Sentí

que esa era la imagen de los mismos perros que habían perseguido a Miguel. Al retirarnos, Arnoldo pidió en una tienda algún periódico de Orihuela. Una viejecita reducida por los años, diminuta, le respondió:

—No, señor, en Orihuela no hay periódicos. En Orihuela no hay escritores.

—Cómo, ¿y Miguel Hernández? —dijo Arnoldo sorprendido.

—¡Ah, Miguel! —y explicó—. El pobrecillo se portó mal, lo tuvieron que meter en la cárcel, se enfermó y murió. Pobrecillo. No se hubiera portado mal...

Sacudidos por la respuesta, nos fuimos hasta el cementerio de Alicante. Bajo el sol del mediodía buscamos la tumba donde una lápida dice sólo: «Miguel Hernández. Poeta. 1910-1942». Era mi primer contacto con la España que había aprendido a amar a través de los libros.

Hacia fines de 1976, las dificultades laborales se agravaron. El primero de febrero del 77 llegaron mi mujer y mis hijos, lo cual multiplicaba por cinco los problemas de la falta de trabajo. Ya no se encontraban ni siquiera tareas insólitas. Pero conseguí una que me permitió conocer un mundo que para mí había sido ajeno: durante algunos meses fui obrero (de mono azul, o de overol, como se dice en la Argentina). Aprendí la diferencia que existe entre llegar a un sitio como representante de un canal de televisión, un periódico o una radio, y llegar siendo un trabajador anónimo en un país extranjero. Y un trabajador a quien no le alcanzaba —ni lejos— para mantener a su familia. Mis lecturas sobre el proletariado habían pasado a ser pura retórica.

Por esos días supe de las amistades de náufragos forjadas durante los exilios. De la solidaridad honda de quienes compartíamos la misma situación y de un puñado de españoles que me ayudaron a sobrevivir: Paca Aguirre, Fernando Quiñones (quien se aparecía algunas mañanas en mi casa y con la excusa de que conociéramos platos típicos de la cocina española, nos llevaba alguna empanada gallega o algún embutido para consolarnos el estómago) y por último, Félix Grande y José Antonio Maravall, quienes luchando a brazo partido contra los prejuicios xenófobos de la comisión interna del ICI, permitieron que ingresara a formar parte de la plantilla de *Cuadernos Hispanoamericanos* en diciembre de 1977.

A partir de esa fecha, lentamente, las cosas fueron entrando en caja. Y a pesar de la tristeza, de la nostalgia, de las terribles noticias que llegaban desde la Argentina, de los nombres de queridos amigos desaparecidos (entre muchos, pienso en el poeta Roberto Santoro), comencé a aceptar que por largo tiempo (entonces aparecía como un lapso sin término) deberíamos vivir en Madrid.

Pude publicar un libro de historia española, que me sirvió para probarme que mi integración era posible, volví a escribir poemas, dicté algunos cursos en Europa. Viajé otra vez por Latinoamérica, empezaba a ser yo mismo. Pero también había aprendido que cada hombre tiene su propio lugar bajo el sol y, en los días finales de la dictadura militar, con mi mujer y con mis hijos decidimos regresar a la patria.

Haber vivido la transición española, sus altibajos y alternativas, haber compartido el miedo durante la interminable madrugada del 23 de febrero de 1981, haber podido recomenzar, entre muchas otras cosas imposibles de enumerar en un inventario de unas pocas páginas, me brindaron mayor paciencia, mayor tolerancia y una confianza absoluta en el poder de la democracia: si España había cambiado tanto, la Argentina todavía podía tener esperanzas.

Detrás quedarían grabados para siempre algunos rincones de Madrid: ciertas calles de Argüelles, un banco en el parque de Berlín, las puestas de sol sobre Moncloa que veía desde mi despacho en el ICI, las cañas y las tapas de un bar de Sáinz de Baranda, el Pinar del Rey, el autobús número 9, y sobre todo, la adolescencia de mis hijos y un grupo de amigos cuya separación —lo sabía— sería un nuevo desgajamiento.

En octubre del 83 aterricé en Ezeiza decidido a recomenzar de cero. El resto es otra historia.

Horacio Salas

El difícil arte de volver

Llegué a España el 21 de enero de 1973. Mi destino era Barcelona y mi propósito, escribir tres guiones de otras tantas películas que se iban a filmar allí. Era una suerte de año sabático gracias al cual cumpliría con el postergado «viaje a Europa», compromiso que desde los días de la Independencia todo escritor argentino fatalmente debe satisfacer. Pensaba quedarme unos meses y regresar a Buenos Aires. No escribí ningún guión, tampoco se filmó película alguna. Estuve casi trece años en España.

A lo largo de este tiempo pude comprobar qué significa ser forastero, y no porque los españoles se empeñasen en remarcármelo. Las causas son más profundas, menos inmediatas, y pueden resumirse en tres palabras: nadie nace extranjero. Es una cualidad que se adopta por decisión propia o imposición de los otros; y sólo a partir de su práctica es posible teorizar acerca de ella. Fue, recuerdo, un asunto ampliamente tratado durante la Tercera Semana Latinoamericana que se celebró entre el 12 y el 16 de marzo de 1984 en la Universidad de Toulouse-Le Mirail. «Los americanos y Europa: viajes, emigración, exilio» era el tema específico. Personalmente, me tocaban muy de cerca dos de los tres conceptos: había hecho un viaje que de alguna manera se había transformado en exilio. Junto a Augusto Roa Bastos, Juan José Saer, Gerardo Mario Goloboff, Rafael Humberto Moreno Durán y Rigoberto Paredes, participé en una mesa redonda donde esa materia se discutió con vehemencia. Aquella vez intenté una definición que, palabra más palabra menos, se desarrollaba así:

Por regla general, los viajes carecen de dramatismo. Pueden estar motivados por la curiosidad o el comercio y son propuestos como recompensa y descanso. Marco Polo o las tradicionales vacaciones de invierno y verano resultan adecuados ejemplos. El viaje siempre es circular, centrífugo: de ida y vuelta. El viajero no abandona su identidad y se complace en recoger los datos culturales que encuentra a su paso; pero no tiene necesidad de integrarlos: su estancia será breve. Brinda los elementos de su propia cultura y no aspira a que los integren.

La emigración cuenta con una lectura más seria. Aparece en el Segundo Libro del Antiguo Testamento; y si bien se propone dramáticamente, de ninguna manera está planteada como castigo. Emigrar suele ser un hecho colectivo que aspira a una recompensa final. En el caso bíblico, arribar a la tierra donde fluyen leche y miel. El Éxodo era el mejor de los caminos posibles: los judíos abandonaban un sitio hostil y se dirigían hacia la tierra prometida. Partieron con su propia cultura y repudiaron la del país que abandonaban. Era un viaje fundacional, sólo de ida. Más que dramático, el acontecimiento fue épico. El emigrado elige un país como destino y llega con gestos de triunfo; está dispuesto a desechar tristezas y nostalgias; elabora planes sin prisas y a largo plazo. Ha elegido salir y, en definitiva, elegirá el regreso.

El exiliado no tiene elección. Ese trance también está trazado en las Escrituras. Se lee en el Génesis, y es el primer gran conflicto que presenta la cultura judeocristiana. El exilio es un castigo y, como tal, se impone contra la voluntad del castigado. Siempre significará tristeza. Mientras Moisés promete a sus hombres la seguridad de una tierra mejor, Jehová los expulsa de la mejor de las tierras y los condena para la eternidad. El exiliado debe optar por la salida y no puede decidir el regreso; a veces, tampoco puede elegir el destino. Es un paria que depende de la generosidad de los otros. Además de la inevitable derrota, carga tristeza y nostalgia; exhibe una permanente necesidad de hacerse perdonar. Rara vez realiza proyectos a largo plazo: entiende el exilio como una etapa transitoria de su vida.

En enero de 1973 yo no me consideraba emigrado, y mucho menos exiliado. Había partido por mi voluntad y no dudaba del regreso; se trataba de un viaje de conocimiento y trabajo. Los asesinatos perpetrados en mi país

por la Junta Militar, con la eficaz ayuda de comandos parapoliciales y paramilitares, hicieron problemático el regreso; volver implicaba un riesgo real: el de mi propia vida. Es la única que tengo y no me gusta andar perdiéndola por ahí. Esa indudable amenaza convirtió mi viaje en un prolongado exilio.

Por entonces, los ideólogos de la Junta Militar habían ensayado una nueva definición y mezclaron, hábilmente, el criterio de emigración con el de exilio. Sólo se exiliaba a los subversivos, el resto partía por propia voluntad, se iban impulsados por esa incorregible costumbre argentina de abandonar el país. Bajo ese concepto, yo integraba esta última categoría.

Se hizo necesario organizar mi existencia en España. Había dejado de ser un viajero, no era un exiliado y no tenía ganas de ser un emigrado. Menuda tarea, buscar mi identidad en un país extranjero. Personalmente, no sufrí discriminación alguna. En aquellos tiempos aún no se había acuñado el término «sudaca», pero los españoles tenían una perspicaz manera de marginar. El hombre de Sudamérica admitido por las buenas conciencias siempre era «iberoamericano» o «hispanoamericano»; el no admitido era «suramericano». Borges era un escritor hispanoamericano; ese joven chileno, argentino o uruguayo que había sido sorprendido robando en un supermercado, era un delincuente suramericano.

Recuerdo que esas sutilezas del idioma, hábilmente utilizadas por la prensa oral y escrita, me producían cierta indignación. Sobre todo cuando yo mismo me sorprendía feliz porque me habían tildado de hispanoamericano; era un modo de ser admitido, aunque íntimamente me sintiese latinoamericano y, más íntimamente aún, sudamericano; escrito y dicho con «d», no con «r».

Pienso que estos matices van más allá del inocente sonido o el giro idiomático; están expresando algo más profundo y mágico. No se puede atribuir a la mera casualidad el modo en que los pueblos colonizados moldearon el idioma que les impuso el colonizador. Es un fenómeno que se repite en las cuatro grandes lenguas introducidas en nuestro continente. Más allá de la natural incorporación de nuevos léxicos, el castellano, el inglés, el portugués y el francés se hablan, en América, con una inflexión diferente a la utilizada en sus respectivos países de origen. Y aunque esas palabras «hay que oírlas, no leerlas» (como diría Borges), actuaron contundentemente en la literatura americana. Al verme obligado a vivir fuera de mi país, el tener que no «escuchar» argentino por un tiempo imprevisible, confieso que me alarmó como escritor: ¿hasta qué punto se iba a alterar mi lenguaje y hasta qué punto iba a inquietar mi escritura?

En aquellos días se había modificado el criterio del escritor latinoamericano que vive y produce en Europa. Recogíamos la herencia de los 60, con dos hechos que íntimamente se vinculaban: la revolución cubana y el vociferado *boom* de la literatura latinoamericana. Hasta los 60 era común viajar a Europa en busca de las fuentes. «Para que nosotros tuviéramos ese libro —escribe Borges, refiriéndose a *Don Segundo Sombra*— fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años». A partir de los 60, sin negar esas fuentes, la obra de cualquier escritor latinoamericano (viviese o no en Europa, la produjera o no en Europa) estuvo concebida desde la meticulosa lectura de los mayores escritores de América latina. Se «escribía» en Europa con «lecturas» latinoamericanas.

La distancia, sin embargo, alentó cierto nacionalismo cotidiano que a veces caía en lo grotesco. Se hizo imprescindible tomar mates; el dulce de leche se pudo reemplazar con paciencia y leche condensada, pero no hubo fórmulas para el de batata. Recuerdo que cierta tarde encontré *viandada* argentina en el supermecado de *El Corte Inglés*. Cargué, entre alegre y orgulloso, varias latas en el carro de la compra. Por fortuna, antes de llegar a la caja, ya había reflexionado acerca de esa emotiva acción: en la Argentina, la *viandada* me parecía repugnante, jamás comía esa misteriosa carne enlatada, ¿por qué tenía que gustarme en España? Regresé las latas a las góndolas y comprendí que la distancia agranda peligrosamente cierto color local que padecemos los argentinos.

Esto no sólo se advierte en la gastronomía; también lo padece la literatura. En muchas obras escritas fuera del país abundan los bares, las confiterías, las plazas y calles de Buenos Aires, todo minuciosamente descripto hasta conformar una suerte de catálogo de usos y costumbres; para que no queden dudas de que, aunque escribamos «aquí», seguimos «allá».

Prescindiendo de esa literatura de la tarjeta postal, la distancia fue un hecho positivo para la ficción lati-

noamericana, enriqueció su escritura. Para espanto de los académicos (aún se oyen los ecos de la polémica Sarmiento-Andrés Bello y Borges-Américo Castro), nuestra mejor literatura nunca se conmovió por las inquietudes de la Real Academia. Jamás analizamos un texto a la búqueda de galicismos, anglicismos, lunfardismos o cualquier otro ismo que pudiera perturbar la «pureza» del idioma. Sobre la base de esa buena costumbre, incorporamos sin culpas nuevos giros y modos que recogimos en el exterior. Acaso es la mejor muestra de la tan mentada «literatura del exilio».

En marzo de 1984, la Argentina estaba a punto de recuperar la democracia y se vislumbraban posibilidades de volver. Curiosamente, el problema del regreso fue tan hondo como el de la partida. Habían sido muchos años y muchas cosas; y estaban los hijos. Habían nacido en España y ya eran dueños de otras costumbres, otro acento, otros gestos y otras historias. Uno les hablaba del 25 de mayo de 1810, y ellos estudiaban el 2 de mayo de 1808; no sabían de la Batalla de San Lorenzo, pero sí de la Rendición de Breda. La indignidad de las Malvinas, para ellos era Gibraltar. Sabían quién había sido Franco, preguntaban quién fue Perón. Regresar se convirtió en una decisión personal e intransferible que trascendía el espacio de la literatura.

Recuerdo que íbamos por la calle Provenza de Barcelona. Los hijos jugaban delante, nosotros hablábamos de regresos. Se detuvo de golpe y me dijo:

— ¿Te das cuenta? Camino por aquí con la seguridad de que no se cruzará un Falcon; con la tranquilidad de que no bajarán cuatro tipos y en un segundo te meten en el coche. Los pibes gritando, la gente espantada y vos convencido de que te llevan para siempre. No te imaginás las noches y días que pasé hasta desterrar al Falcon. No me atrevo a caminar por esas calles; quizás alguna vez regrese, ahora no.

Había sido testigo de uno de los tantos secuestros a plena luz y en plena calle. Sólo por eso debió partir, y sólo por eso se quedaba. Era uno de los doscientos setenta mil argentinos que en aquella época vivían en España. Muchos volvimos, sabíamos que a partir de los años 30 la Argentina había vivido desde la farsa liberal hasta el monólogo populista; el último acto había sido una tragedia fascista. No sabíamos cuál iba a ser la próxima escena, pero confiábamos en que tribunales legalmente constituidos iban a juzgar a los responsables de tamaña masacre.

No nos equivocamos. O sólo nos equivocamos en parte. Los criminales fueron juzgados y condenados; después debimos soportar la humillación del Punto Final y la Obediencia Debida. Para cerrar ese círculo de oprobio, el actual presidente amnistió a los asesinos de uno y otro bando y, ya lanzado en ese lamentable delirio, acaba de justificar el atroz accionar de las Fuerzas Armadas.

A veces pienso en aquel argentino que paseaba conmigo por la calle Provenza de Barcelona. Él se había quitado el fantasma del Falcon; nosotros no queremos olvidarlo.

Vicente Battista

Con octubre en los hombros

El pudor —un don tan habitual en Argentina— y el excesivo respeto a todo cuanto para los argentinos se contiene en la palabra España *han colaborado para que en esta memoria apenas aparezca una dimensión particularmente sombría de su reciente época de exilio forzoso: el desdén con que muchos de ellos fueron recibidos en mi país.*

Un desdén que a ellos los llenó de estupor y tristeza y a algunos de nosotros nos llenó de vergüenza. Las páginas que siguen, y que publiqué en su día en periódicos españoles, dan noticia de aquella ocasional abominación.

Prexenofobia

Tras entregar el pasaporte a un funcionario de Aduanas, un conocido mío, de nacionalidad argentina, oyó cómo alguien murmuraba sin disimular el fastidio: «¡Otro argentino, vaya plaga!». Pese a la timidez que se supone en todo expatriado que no viaja por turismo, sino en busca de una ración de dignidad y de un modo de sueño en calma, mi amigo tuvo la suficiente presencia de ánimo como para no omitir una legítima respuesta, que fue a la vez una lección de historia: «Si por cada español que ha vivido en Argentina me da usted una sola peseta, y por cada argentino que ha vivido o que vive en España le doy diez pesetas yo a usted, ya no tengo que preocuparme por encontrar trabajo». El funcionario selló el pasaporte a mi amigo, se lo entregó en silencio, y un argentino más entró en España.

Para los argentinos empieza a haber otra aduana cuyo cruce es más complicado, más fatigoso, más kafkiano: la falta de estimación sin condiciones, la falta de respeto sin desconfianzas paranoicas, la falta del cariño debido a todo ser que ha nacido de madre y cuyo verdadero pasaporte internacional se llama la necesidad. Y esa necesidad está encontrando cada vez menos respuesta solidaria. En ocasiones ya no encuentra ninguna. En España se ha podido leer en algunos letreros de pensiones y de departamentos de alquiler una advertencia infame: «Abstenerse argentinos». Esto se llama xenofobia, que es la palabra refinada con la que denominamos a cierta forma del desprecio. Nadie que no cierre los oídos puede ignorar que en algunos sectores de nuestra sociedad hay malestar por el arribo masivo de oriundos del Cono Sur americano, y en particular de Argentina. Que durante años España, y otros países europeos, hayan sufrido las mayores o menores estafas de argentinos irresponsables (y esto es un hecho, pero hay estafadores en todas partes, en España también), no nos autoriza a vengarnos en los muchos miles de argentinos responsables que hoy necesitan nuestra ayuda. Que algunos argentinos ejerzan una arrogancia estúpida, como prácticamente todas las arrogancias, no nos autoriza a cometer el desatino de ignorar que la mayoría de los argentinos no son más altaneros que muchos españoles. Pueblo a pueblo, todos somos semejantes, y perfecto no hay nadie. Aquellas semejanzas y estas imperfecciones son las que convierten la solidaridad en una obligación. La ayuda no es jamás un regalo y sí es siempre un deber.

Con respecto al asunto concreto del arribo masivo de hispanoamericanos, téngase en cuenta que la inmensa mayoría de cuantos hoy precisan de la hospitalidad de su recién hermana España (antes era «la madre patria», fórmula mucho menos precisa y, a veces, según quién lo expresara, ridícula) no son ni violentos ni fanáticos y ni siquiera militantes de partidos políticos, sino profesionales extenuados, individuos pacíficos que se ahogan de miseria y de miedo en sus respectivos países de origen. Que el miedo y la extrema inflación son plato cotidiano y bien colmado hoy en el Cono Sur, es algo tan obvio que el decirlo aquí, una vez más, no pasa de ser mera retórica. Quiero agregar que el hecho de que la mayoría de estos expatriados no hayan tenido en sus países otra vinculación con la política que un natural horror por tantas muertes y desapariciones como ensucian a la llamada especie humana y que abarrotan hoy los ficheros de *Amnesty International*, no supone que a los expatriados que abandonan no un clima cotidiano de miedo y de pobreza galopantes, sino persecuciones concretas, y muchas veces escandalosamente arbitrarias, no les asista el derecho, ya urgente, de un estatuto del refugiado político. Ni el Parlamento ni el Senado ignoran que esta cuestión mira hacia los escaños con esperanza e incluso con angustia y que la prensa democrática está aguardando ofrecer pronto una noticia. Pero este asunto corresponde al Gobierno y a la Oposición. Los ciudadanos sin poder político no estamos, sin embargo, exentos del deber de la hospitalidad. Sé muy bien que la situación laboral y económica de la España actual no está sobrada de recursos. Pero es que si todos los españoles fuésemos millonarios, la hospitalidad consentiría un nombre bastante más trivial: agasajo. El verdadero humanismo de la hospitalidad consiste en repartir lo poco que se tenga. Cuanto menos se le pueda ofrecer al viajero, pero de corazón, más rico se le hace.

Este asunto es muy vasto y aquí he de limitarme al espacio de un artículo de periódico. Concluiré comentando un matiz que me parece sustancial. Para justificar la ayuda a tantos seres hoy necesitados de ella se apela habitualmente a un argumento verdadero, pero que no debemos convertir en falaz: se recuerda (y esta memoria desde luego no debe abandonarnos) que tras nuestra guerra civil muchos de nuestros compatriotas encontraron cobijo, apoyo, cariño y solidaridad en los países de la América hispana. Es cierto, y es sin duda una deuda. Pero la razón más profunda por la que les debemos ayuda no es la de que somos deudores, sino la de que debemos ser personas. En primer lugar, cuando ellos nos ayudaron a nosotros no lo hicieron pensando en que ese gesto habría de producirles rentas: nos ayudaron porque nos amaban. En segundo lugar, el deber de cobijar a los desvalidos no desaparece de la conciencia moral por el hecho de que no les debamos nada. La deuda es con nosotros mismos: es a nuestra conciencia personal y civil a quien debemos el proyecto de dejar de ser egoístas. En realidad, la prevención contra el extranjero, sea cual sea el individuo o el grupo que la manifiesten, y sea cual sea el extranjero que la sufra, no la provoca nunca el extranjero; la provocan nuestro egoísmo, nuestra imperfección, nuestra soberbia, nuestra insignificancia. Porque sucede que no hay extranjeros. Hay nacionalidades, pero no hay extranjeros. Hay, afortunadamente, proyectos de persona. Desgraciadamente, hay también piltrafas de persona: «Abstenerse argentinos» —se ha podido leer en algunos letreros españoles—. Esto es una vergüenza. Pero ante esta vergüenza no basta con ruborizarse. Ruborizarse y nada más, también es vergonzoso.

(6-I-79)

Pura sangre

«El desempleo. Cosa mala, che» —me dice, dulcemente desesperado, un amigo argentino. Es, cómo no, exiliado, y por causas políticas: ¡igual que el sha de Persia! Cosa mala, che, sha, ex-sha. Hace pocas semanas un argentino se suicidó en Madrid. Sin pretender hurtarle al gobierno facha porteño su ayudita en ese suicidio, también es cierto que el suicida estaba sin trabajo. Cosa mala el exilio y juntamente el paro, sha, rey de reyes, sol de los arios, vicerregente de Dios, sombra del Todopoderoso. Todas aquestas bellas cosas se hace llamar el sha, como prueba de su ponderación. Un poco menos ponderada, o menos nobiliaria y litúrgica, y más a ras de tierra, era y es su fortuna: minuciosos contables calculan sus haberes en una cifra que vacila entre los tres mil y los cuatro mil millones de dólares, supongo que sin contar dinero de bolsillo. Alto vicerregente, sombra del Todopoderoso, qué mala sombra tiene el paro. Produce un desarraigo, una cosa, una especie de emigración, que no veas, sha, no veas. Sólo en el año 1972 perecieron ahogados en el río Bidasoa ciento cincuenta emigrantes clandestinos africanos y portugueses cuando intentaban llegar hasta Francia en busca de trabajo. Pero los que no mueren convierten el trabajo en riqueza: en la década de 1962 a 1972 entraron en España, mediante las transferencias efectuadas por emigrantes españoles, cuatrocientos cuarenta mil millones de pesetas. Son cifras oficiales que aluden sólo a remesas bancarias; a ello es justo agregar transferencias privadas y divisas llegadas en esas billeteras sujetas con una gomita que tanto gustan a los emigrantes, y que sumarían un cuarenta por ciento más: en total, seiscientos diez mil millones de pesetas, en números redondos. ¡Dos o tres veces más que la fortuna personal del sha! Cosa de brujería: ¿cómo es posible que unos cuantos centenares de miles de pobres, sumando su pobreza, junten más dinero que un sha? ¡Si casi se les ve cara de hambre, si los zapatos les duran cinco años, si viven en los confortables barracones que en Alemania verbigracia les deparan sus humanitarios patronos! También el persa y Sol de arios, en su doliente exilio, habrá de distraer su formidable emigración habitando en sus barracones. ¿Que han llegado las nieves? Puede ir a Saint Moritz, donde dispone de una residencia modesta, dieciocho habitaciones construidas con granito duradero y se supone que amuebladas, y donde en unión de Farah Diva puede ejercer su habilidad en el esquí. ¿Que le apetece clima mediterráneo y bondadoso? Hélo entonces en su palacio de Mallorca, cuarenta habitaciones, presumiblemente amuebladas, y un estrambote de escaleras que se alargan hasta lamer el mar. ¿Que de súbito la depresión del emigrante le aconseja que regale su oído con guitarrones de maria-

chi? ¡A Acapulco, a Acapulco! Allí el vicerregente del Señor dispone de cinco bungalows en propiedad, sospecho que amueblados, diseminados en una plantación de palmeras (los ya antes mencionados contadores impertinentes estipulan que tal vivienda mexicana costó al persa trescientos millones de pesetas). ¿Que por hache o por be se ve obligado a viajar a la Gran Bretaña? Pues ale, a su casa de Guildford, cerquita de London, en donde tiene puesta casa con veinte habitaciones, y me parece que amuebladas, en un terreno de unas ochenta hectáreas de praderas y bosque, en donde puede pasear para reflexionar sobre la emigración. Porque los emigrantes reflexionan; a veces, demasiado; hasta que un hervidero de neuronas da con ellos en la perturbación: el setenta por ciento de los enfermos que ingresan en los centros psiquiátricos catalanes son emigrantes: andaluces, castellanos, extremeños, gallegos, que se transculturizaron porque estaban en paro. Sin ir más lejos, siguiendo en Cataluña, del total de alcohólicos y toxicómanos a que atienden los sanatorios psiquiátricos catalanes, un setenta y cinco por ciento son emigrantes; setenta y dos por ciento del total de psicóticos también son emigrantes.

La emigración, el paro, parecen no haber estudiado los cursos de solfeo que años ha se contienen en un método célebre: el de Hilarión Eslava. Yo lo estudié, ilustrísimo ex-sha. Y cuando emigré de mi pueblo, y cuando estaba sin trabajo, cualquier cosa sonaba en mi redor excepto música. Menos mal que encontré mi sueldo sin tener que viajar verbigracia a Alemania: no me relajan nada los conciertos de música de patos. En cambio, al sha, sombra del Todopoderoso, pareciera que sí: en Offenburg dispone de una casa, amueblada, me temo, con granja en la que habitan seis mil patos, que apaciblemente berrean su sinfonía volátil. Doquiera la mente mía sus alas rápidas lleva, allí un parado se eleva con harta melancolía. Sospecho melancólico a Mohamed Reza Pahlevi ahora que el fanático *ayatollah* Jomeini (¡esa es otra: pobres persas, entre Málaga y Malagón! ¡Pobres mujeres persas, antes emparedadas en pobreza y ahora empaladas con medievales cimitarras que emergen del Corán! ¡Pobre Persia, anteayer víctima del hambre, ayer del hambre y de la tiranía y mañana del petrodólar, del fanatismo y tal vez de la guerra civil! ¡Pobres pobres!), sospecho melancólico, repito, al vicerregente de Dios, ahora que el *ayatollah* lo dejó sin corona. Es decir, sin trabajo. Tantos años establecido de monarca y fíjate, ahora en paro. Pero he aquí que dijo, previsor: «Si un día pierdo el trono, me ganaré la vida como criador de caballos de pura sangre». ¡Pues claro! ¡Cómo no se me había ocurrido! ¿Cómo no se les ha ocurrido a todos esos millones de gentes sin trabajo que sirven de materia prima a la trata de pobres? ¿Cómo es posible que millones de individuos en paro y emigrantes sean, además, tan bestias como para no caer en la cuenta de que la solución a la pérdida del trabajo y de las calles de la infancia es la cría de caballos de raza? Ese pobre argentino que hace semanas buscó alivio en la muerte, ¿cómo no pensaría emplear su exagerado ocio en la cría y recría de pura-sangres? ¿Cómo, en vez de morir, no pensó en esto? ¿Qué le costaba, ¡mierda!, hacerse ganadero?

(15-II-79)

«Estúpida arrogancia»

En febrero de 1968 y en la ciudad de México, mi amigo Paco Ignacio Taibo me llevó una tarde a conocer a León Felipe. El anciano poeta me hizo docenas de preguntas sobre los escritores españoles del interior, sobre los jóvenes poetas, sobre la situación política de la España de entonces, sobre los campos y las ciudades españolas. Ante la mirada cariñosa de Taibo y la mirada extremadamente vivaz del anciano, respondí como pude a un interrogatorio que nacía en un lugar más hondo que la curiosidad y aún más hondo que la añoranza: aquellas preguntas provenían de la necesidad. Para el León Felipe que alcancé a conocer (murió poco después, sin regresar a España) el país por el que preguntaba no era un tema de conversación y ni siquiera meramente un recuerdo: era un muñón: al anciano le seguía faltando una parte imprescindible de su vida.

Me apresuro a agregar dos datos que dan a la inquietante nostalgia del anciano una dimensión trágica: en primer lugar, México lo quería como a una cosa suya; era visitado y amado por los escritores y los estudiantes mexicanos de un modo tan natural y tan constante que pareciera como si entre todos tuvieran el propósito de hacerle sentirse en México como si allí hubiera nacido; no le faltaban ni el cariño, ni el reconocimiento, ni las

impresccindibles apoyaturas materiales que el anciano necesitaba para poder dormir en el destierro. Una vez más, quiero agradecer a los escritores, a los estudiantes y al pueblo mexicano la generosidad con que sus entrañables corazones dieron calor a nuestros exiliados.

Por otra parte, León Felipe mantenía una vasta y puntual comunicación con la vida literaria española. La tarde en que lo visité, su mesa de trabajo mostraba algunas de las ediciones más recientes de jovencísimos poetas; había cartas de España, un *Quijote* emocionantemente manoseado. Quiero decir que, por un lado, México daba a León Felipe todo el amor y toda la ayuda que parece necesitar un hombre para que sienta que no ha perdido lo esencial y, por otro, el presente de la España de entonces cohabitaba en su casa y con su vida en forma de correspondencia, libros recién salidos de las editoriales, visitas de españoles viajeros, llamadas telefónicas. «Sin embargo, ah, sin embargo», había escrito nuestro maestro don Antonio Machado.

Recuerdo que fue precisamente al hablarme de don Antonio cuando León Felipe sufrió una patética transfiguración. Bajó hasta sus recuerdos más sombríos, me habló del Machado de la huida hacia Collioure y, poco a poco, el anciano poeta desterrado fue perdiendo la lucidez. El que un momento antes era dueño de un finísimo humor, una enorme curiosidad, una viveza y una continuidad verbal tan despiertas fue, suavemente, penetrando en el desvarío. Y de pronto advertí, con cierto lento horror, que el anciano equivocaba fechas, hablaba de los muertos como si vivieran aún o como si la memoria desgraciada los hubiera resucitado. En el mismo momento en que asistía a ese esplendor de la ruina, a ese muñón de desvarío y de dolor, comprendí que estaba asistiendo al horrible espectáculo de un escritor en el destierro.

Hoy rememoro aquella escena para dar sentido a un reproche. En un número del suplemento cultural del diario argentino *Clarín* y a propósito del fallecimiento del poeta Juan L. Ortiz, la escritora argentina Marta Lynch escribió estas palabras: «En medio de la vorágine de estos últimos años, Juan no se movió de su casita al lado del río Paraná (...) No temió. No se escapó. No tuvo el desparpajo ni la cobardía ni la estúpida arrogancia de irse del país para sentirse a gusto». Un amigo argentino me ha dejado ese texto inmisericorde. La primera vez que lo leí casi no lograba creer que frases como esas pudieran haber sido escritas. Aun suponiendo que su autora tenga una ideología muy próxima a la dictadura argentina, o bien que tenga miedo y trate de garantizarse una seguridad que es allí hoy bien precaria para los escritores, yo creo que ni aun así tiene derecho a escribir palabras tan atroces. ¿Para sentirse a gusto? ¿Los escritores del exilio argentino han tenido la estúpida arrogancia de *escapar* (ella es quien ha escrito ese verbo, tal vez inadvertidamente) para sentirse a gusto? ¿Todos?

La nómina de escritores exiliados hispanoamericanos que están viviendo en la penuria, almorzando tristeza, desayunando inestabilidad, cenando nostalgia y hasta puede que desvarío, que se sienten y que se saben profundamente desgraciados, que lamen su muñón, que padecen la obsesión de lo que les falta, esa sería una nómina muy larga. En representación de todos ellos voy a citar un caso extremo: el pasado cinco de junio, el periodista argentino Miguel Camperchioli, un hombre de cuarenta años y padre de tres hijos, se tiró por la ventana del cuarto piso de la madrileña pensión en que vivía. Cuatro días más tarde murió. Pongo el cadáver de ese hombre ante la conciencia y la pluma de Marta Lynch para que reflexione sobre palabras suyas que trivializan y que ensucian a los motivos del exilio y a la pena del exiliado al suponerle desparpajo, cobardía, estúpida arrogancia, y al sugerir que todo exiliado escapa para sentirse a gusto. Yo quisiera que Marta Lynch leyera esta carta que le mando sin odio y que reflexionara un poco, no ya con fraternidad por sus colegas desterrados, sino al menos con cierto amor por ella misma y por la profesión que ejerce: frases como la que ella ha escrito indican un endurecimiento de corazón y una carencia de piedad con los cuales no es improbable que algún día su pluma se le quede quieta; su conciencia, de piedra; su corazón, vacío.

(5-VII-79)

Argentinos

Con octubre en los hombros.
Miguel Hernández

En Argentina pronto comenzará el verano. Yo conozco el verano de allá. Dos veces lo he gozado. Una, hace nueve años. Otra, hace seis. Lo más hermoso de las sema-

nas que pasé en Argentina es que sus gentes eran una manera del verano. En La Rioja, en Mendoza, en Córdoba o en Buenos Aires conocí gentes que me llenaban de verano desde su corazón. Salteños, rosarinos, tucumanos, bonaerenses, riojanos, cordobeses... eran personas cálidas, generosas, inmediatas, inolvidables. ¿Cómo podría aquí enumerarlas todas, narrar su hondo sentido de la amistad, referir su cariño puntual, contar su honor humano? Debo hacerlo algún día, y ello me ocupará por lo menos un libro. Cuando escriba ese libro, la suma de los rostros que allí miré y amé, que me convalidaron con su mirada afectuosa, la suma de las risas compartidas, de las guitarras compartidas, de los vasos de vino y de café y las conversaciones compartidas, la suma de todo ese delicado fragor que emociona a las emociones cuando caminan juntas y se cruzan, se complementan, se enriquecen, la suma de todo aquello cotidiano habrá de aparecer, en ese libro que escribiré algún día, como una forma del verano: un tiempo de cosecha y sol, de fruta y cosa viva, de olor a mundo, de empaque de persona. Si no tiene ese sol lo romperé y volveré a escribirlo hasta que alcance a ser una cosa corazonal, caliente. Llevo en mi corazón un poco de verano argentino, sé muy bien que se lo debo a las personas argentinas, a ellas, a su calor, a su capacidad de ser verano.

Pronto será verano allí. Pronto la pampa húmeda estará dilatada y bellísima. Pronto, en el Norte, el termómetro alcanzará cincuenta grados. En la tierra reseca de La Rioja correrá por los campos un viento de pobreza entre las notas de la guitarra de Falú. Pronto, en Mendoza, comenzarán las cepas a preñarse para parir algunos de los vinos más nobles de todo el continente. Y en los ranchitos de las afueras de esa barbaridad llamada Buenos Aires, muy pronto algunos mozos, en el anochecer, sentados en el cordón de la vereda o junto a la glicina, con la abuela ofreciendo mate, pespuntearán el cordaje de las guitarras, interrumpiéndose a menudo para recordar, con amor, una variación de Atahualpa. Y entre un mate y una botella, alguien entonará, quizá con una maravillosa pobre voz, mal entonada y bien llorada, una canción de Jaime Dávalos.

La inmensa mayoría de los hijos de esa tierra abrumada, la inmensa mayoría de los ciudadanos de esa barbaridad llamada Buenos Aires, o de Mendoza, o de Rosario, son gentes ejemplares, buena gente, emocionante gente. Si estás en una casa y algo en ella te gusta y cabe, te lo meten en la maleta para que lo traigas a España. Argentina se fue formando con pobres de la pobre Europa, y nadie goza más que los pobres regalando sus diminutas propiedades, y nadie quiere más al viajero que quien lleva en la sangre de sus antepasados el horror de la emigración. La emigración, es decir, la separación, permanece tan viva en el fondo del corazón del argentino, que ni aun en una charla comprenden la separación por unas cuantas horas: cuando la noche es joven —como lo es, como siempre lo es— suelen arañar los bolsillos y juntar las monedas precisas para bajar a comprar otra botella que dé brillo dorado a la conversación. ¡Y la conversación! Conozco pocos sitios en el mundo (y ya he viajado mucho) donde la charla continúe siendo, como lo era desde hace siglos en el mundo y como todavía allí lo es, un rito, un encuentro con búsqueda infinita, casi una comunión, una ceremonia de júbilo y de tiempo, el nudo hermoso de la libertad, es decir: don de gentes. Sólo en Andalucía he visto tal fervor popular por la conversación, tal unción por el vino compartido, tal amor al lenguaje de las guitarras e imbricación tan honda en la salud de la amistad. Los lugares del mundo donde yo he sido más feliz desmenuzando horas para alimentarme de ellas como con granos de mazorca, escuchando guitarras para nutrirme de sus músicas como con besos de la necesidad, recibiendo el don de las personas generosas y renaciendo por entre el vaho de esa placenta que se llama amistad, son la tierra andaluza y la tierra argentina, y sus nutricias y abrumadoras gentes. Los quiero mucho a aquellos creadores de verano.

Pronto será verano allí. Aquí, en su amada España, pronto comenzará el invierno. Hay argentinos en España frente al próximo invierno. No quiero que esta página sea una incidencia más en la política. Ni siquiera en la historia. Quiero que sea una carta de amor. Los argentinos que viven en España necesitan cartas de amor. Hoy no disfrutan su verano, y empiezan a aterirse aquí, en su querida España, en mi querida España. Empiezan ya a cubrirse con sus prendas de abrigo para calentarse los huesos. Pero les hace falta abrigo para su corazón. A veces nieva sobre su corazón. La nieve, bella en el bienestar, bella en un parque, es horrible en un barrio pobre y horrible en el exilio. Mala nieve la que se prensa sobre el corazón del exilio. Hace un par de semanas,

en un diario de la tarde en Madrid, se publicaba una columna bajo el título hostil: «Demasiados argentinos». El contenido de la columna era también hostil. Decía que «la hospitalidad de Madrid está empezando a ser peligrosa». ¡Vaya hospitalidad, que considera peligroso el drama de su huésped! La columna decía que los argentinos van a ser pronto «una auténtica carcoma», y son ya «un raro especimen»: «El argentino es un raro especimen que pasea por Madrid su prepotencia y su falta de identidad, envuelto en un currículum y en unos cuantos títulos de doctor y falso comendatore. Con estos antecedentes se vende muy bien a sí mismo y logra colocarse enseguida». Sí: por eso el día 5 de junio, el argentino Miguel Camperchioli, periodista, desesperado y padre de tres hijos, se tiró por una ventana y se mató. El argentino —es decir, *todos* los argentinos, una forma de ser, representada por millones de gentes—, ¿es raro especimen, falsario, prepotente, carcoma...? ¡Santo Dios, qué vergüenza!

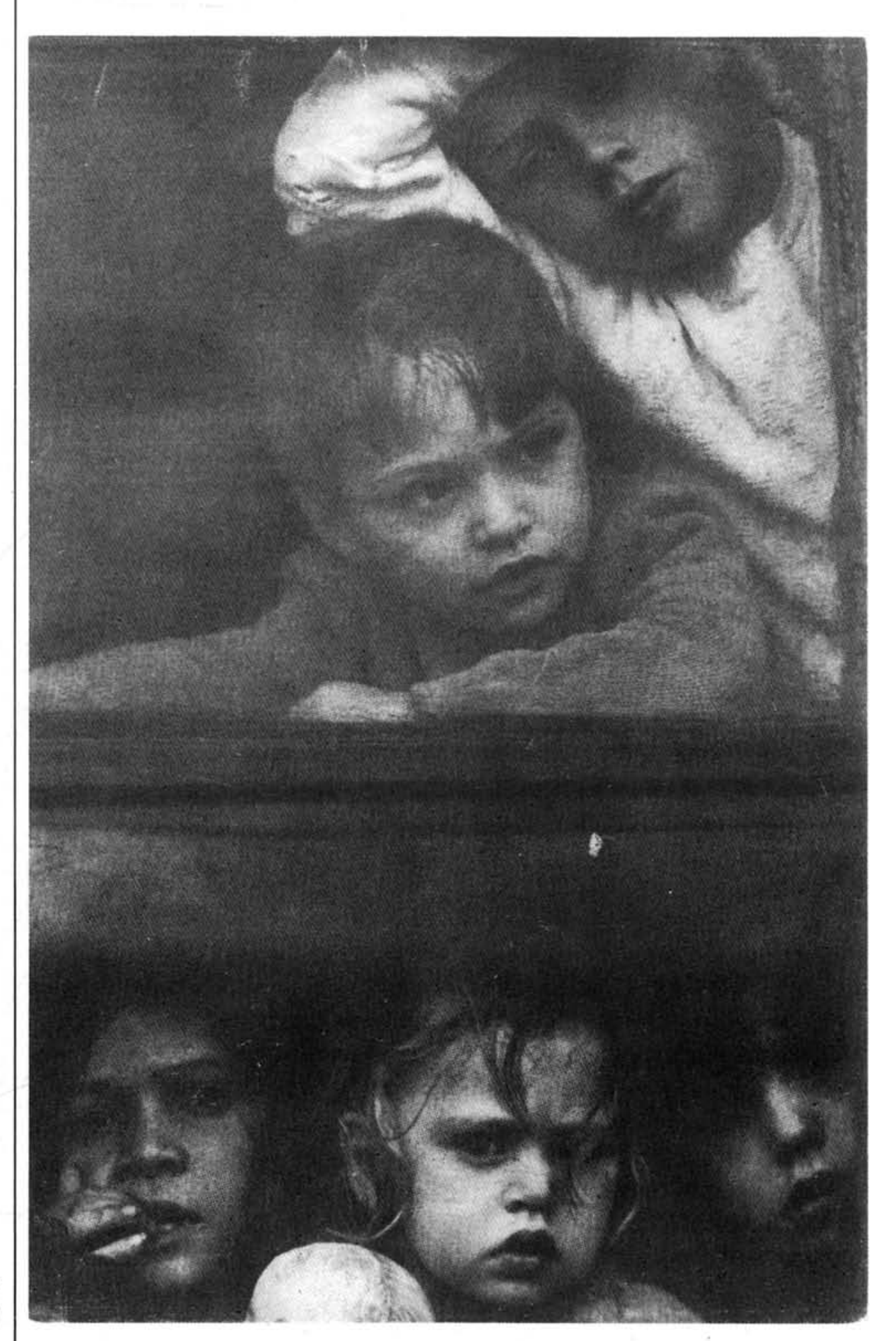
Pronto será verano en Argentina. En España ya casi empieza a ser invierno. Los argentinos que carecen de su verano, que tuvieron que abandonarlo por la fuerza de un invierno de miedo o de pobreza, buscan en su querida España un poco de verano democrático, un poco del calor de la fraternidad, porque siempre hay invierno en el exilio. Siempre hay invierno en el exilio, y si además se insulta al exiliado, entonces ese invierno nieva, que es su modo de aullar mansa, asombrada y clandestinamente. Sin su Edmundo Rivero y sin su larga charla en la noche cordial de la calle Corrientes o de cualquier ranchito de cualquier ciudad del país, sin su tierra bajo los pies, sin sus familiares ancianos, sin sus proyectos y su mate (recordadlo: la yerba mate sirve para cocer una infusión que se bebe, casi siempre, de modo compartido), los argentinos comienzan a vivir el invierno y tiritan de frío. Se abotonan prendas de abrigo, se vendan con una bufanda y salen a las calles a buscar un trabajo, empezando a pensar que aquí, en la amada España, ya no les quiere nadie, mientras notan que nieva sobre su corazón.

(28-X-79)

Félix Grande



DOCUMENTOS



Sara Facio: *Cielo y tierra* (1963)

Nunca más*

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. Así aconteció en Italia, que durante largos años debió sufrir la despiadada acción de las formaciones fascistas, de las Brigadas Rojas y de grupos similares. Pero esa nación no abandonó en ningún momento los principios del derecho para combatirlos, y lo hizo con absoluta eficacia, mediante los tribunales ordinarios, ofreciendo a los acusados todas las garantías de la defensa en juicio; y en ocasión del secuestro de Aldo Moro, cuando un miembro de los servicios de seguridad le propuso al general Della Chiesa torturar a un detenido que parecía saber mucho, le respondió con palabras memorables: «Italia puede permitirse perder a Aldo Moro. No, en cambio, implantar la tortura».

No fue de esta manera en nuestro país: a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.

Nuestra Comisión no fue instituida para juzgar, pues para eso están los jueces constitucionales, sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional. Pero, después de haber recibido varios miles de declaraciones y testimonios, de haber verificado o determinado la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención y de acumular más de cincuenta mil páginas documentales, tenemos la certidumbre de que la dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje. Y, si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va mucho más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimientos y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos.

Son muchísimos los pronunciamientos sobre los sagrados derechos de la persona a través de la historia y, en nuestro tiempo, desde los que consagró la Revolución Francesa hasta los estipulados en las Cartas Universales de Derechos Humanos y en las grandes encíclicas de este siglo. Todas las naciones civilizadas, incluyendo la nuestra propia, estatuyeron en sus constituciones garantías que jamás pueden suspenderse, ni aun en los más catastróficos estados de emergencia: el derecho a la vida, el derecho a la integridad personal, el derecho a proceso, el derecho a no sufrir condiciones inhumanas de detención, negación de la justicia o ejecución sumaria.

De la enorme documentación recogida por nosotros se infiere que los derechos humanos fueron violados en forma orgánica y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas. Y no violados de manera esporádica sino sistemática, de manera siempre la misma, con similares secuestros e idénticos tormentos en toda la extensión del territorio. ¿Cómo no atribuirlo a una metodología del terror planificada por los altos mandos? ¿Cómo podrían haber sido cometidos por perversos que actuaban por su sola cuenta bajo un régimen rigurosamente militar, con todos los poderes y medios de información que esto supone? ¿Cómo puede hablarse de «excesos individuales»? De nuestra información surge que esta tecnología del infierno fue llevada a cabo por sádicos pero regimentados ejecutores. Si nuestras inferencias no bastaran, ahí están las palabras de despedida pronunciadas en la Junta Interamericana de Defensa por el jefe de la delegación argentina, general Santiago Omar Riveros, el 24 de ene-

* *Prólogo al libro de igual título. Eudeba, Buenos Aires, 1984.*

ro de 1980: «Hicimos la guerra con la doctrina en la mano, con las órdenes escritas de los Comandos Superiores». Así, cuando ante el clamor universal por los horrores perpetrados, miembros de la Junta Militar deploraban los «excesos de la represión, inevitables en una guerra sucia», revelaban una hipócrita tentativa de descargar sobre subalternos independientes los espantos planificados.

Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización, a veces en los lugares de trabajo de los señalados, otras en plena calle y a la luz del día, mediante procedimientos ostensibles de las fuerzas de seguridad que ordenaban «zona libre» a las comisarías correspondientes. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el antro en cuya puerta podía haber inscriptas las mismas palabras que Dante leyó en los portales del infierno: «Abandonad toda esperanza, los que entráis».

De este modo, en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra —¡triste privilegio argentino!— que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo.

Arrebatados por la fuerza, dejaron de tener presencia civil. ¿Quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Por qué? ¿Dónde estaban? No se tenía respuesta precisa a estos interrogantes: las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los *habeas corpus* sólo tenían por contestación el silencio. En torno de ellos crecía un ominoso silencio. Nunca un secuestrador arrestado, jamás un lugar de detención clandestino individualizado, nunca la noticia de una sanción a los culpables de los delitos. Así transcurrían días, semanas, meses, años de incertidumbres y dolor de padres, madres e hijos, todos pendientes de rumores, debatiéndose entre desesperadas expectativas, de gestiones innumerables e inútiles, de ruegos a influyentes, a oficiales de alguna fuerza armada que alguien les recomendaba, a obispos y capellanes, a comisarios. La respuesta era siempre negativa.

En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: «Por algo será», se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido. Sentimientos sin embargo vacilantes, porque se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel abismo sin fondo sin ser culpables de nada; porque la lucha contra los «subversivos», con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada, porque el epíteto de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible. En el delirio semántico, encabezado por calificaciones como «marxismo-leninismo», «apátridas», «materialistas y ateos», «enemigos de los valores occidentales y cristianos», todo era posible: desde gente que propiciaba una revolución social hasta adolescentes sensibles que iban a villas-miseria para ayudar a sus moradores. Todos caían en la redada: dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salarios, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos y sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado las enseñanzas de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos, y amigos de esos amigos, gente que había sido denunciada por venganza personal y por secuestrados bajo tortura. Todos, en su mayoría inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque éstos presentaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores.

Desde el momento del secuestro, la víctima perdía todos los derechos; privada de toda comunicación con el mundo exterior, confinada en lugares desconocidos, sometida a suplicios infernales, ignorante de su destino mediato o inmediato, susceptible de ser arrojada al río o al mar, con bloques de cemento en sus pies, o reduci-

da a cenizas; seres que sin embargo no eran cosas, sino que conservaban atributos de la criatura humana: la sensibilidad para el tormento, la memoria de su madre o de su hijo o de su mujer, la infinita vergüenza por la violación en público; seres no sólo poseídos por esa infinita angustia y ese supremo pavor, sino, y quizá por eso mismo, guardando en algún rincón de su alma alguna descabellada esperanza.

De estos desamparados, muchos de ellos apenas adolescentes, de estos abandonados por el mundo hemos podido constatar cerca de nueve mil. Pero tenemos todas las razones para suponer una cifra más alta, porque muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal.

Con tristeza, con dolor hemos cumplido la misión que nos encomendó en su momento el Presidente Constitucional de la República. Esa labor fue muy ardua, porque debimos recomponer un tenebroso rompecabezas, después de muchos años de producidos los hechos, cuando se han borrado deliberadamente todos los rastros, se ha quemado toda documentación y hasta se han demolido edificios. Hemos tenido que basarnos, pues, en las denuncias de los familiares, en las declaraciones de aquellos que pudieron salir del infierno y aun en los testimonios de represores que por oscuras motivaciones se acercaron a nosotros para decir lo que sabían.

En el curso de nuestras indagaciones fuimos insultados y amenazados por los que cometieron los crímenes, quienes lejos de arrepentirse, vuelven a repetir las consabidas razones de «la guerra sucia», de la salvación de la patria y de sus valores occidentales y cristianos, valores que precisamente fueron arrastrados por ellos entre los muros sangrientos de los antros de represión. Y nos acusan de no propiciar la reconciliación nacional, de activar los odios y resentimientos, de impedir el olvido. Pero no es así: no estamos movidos por el resentimiento ni por el espíritu de venganza; sólo pedimos la verdad y la justicia, tal como por otra parte las han pedido las iglesias de distintas confesiones, entendiendo que no podrá haber reconciliación sino después del arrepentimiento de los culpables y de una justicia que se fundamente en la verdad. Porque, si no, debería echarse por tierra la trascendente misión que el poder judicial tiene en toda comunidad civilizada. Verdad y justicia, por otra parte, que permitirán vivir con honor a los hombres de las fuerzas armadas que son inocentes y que, de no procederse así, correrían el riesgo de ser ensuciados por una incriminación global e injusta. Verdad y justicia que permitirán a esas fuerzas considerarse como auténticas herederas de aquellos ejércitos que, con tanta heroicidad como pobreza, llevaron la libertad a medio continente.

Se nos ha acusado, en fin, de denunciar sólo una parte de los hechos sangrientos que sufrió nuestra nación en los últimos tiempos, silenciando los que cometió el terrorismo que precedió a marzo de 1976, y hasta, de alguna manera, hacer de ellos una tortuosa exaltación. Por el contrario, nuestra Comisión ha repudiado siempre aquel terror, y lo repetimos una vez más en estas mismas páginas. Nuestra misión no era la de investigar sus crímenes sino estrictamente la suerte corrida por los desaparecidos, cualesquiera que fueran, proviniesen de uno o de otro lado de la violencia. Los familiares de las víctimas del terrorismo anterior no lo hicieron, seguramente, porque ese terror produjo muertes, no desaparecidos. Por lo demás el pueblo argentino ha podido escuchar y ver cantidad de programas televisivos, y leer infinidad de artículos en diarios y revistas, además de un libro entero publicado por el gobierno militar, que enumeraron, describieron y condenaron minuciosamente los hechos de aquel terrorismo.

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.

Ernesto Sábato

Vendimias de tinieblas*

Hay algo fuera de toda discusión: el llamado Proceso de Reorganización Nacional se inició sin un programa educacional y cultural. Todos sus designios al respecto se encaminaron a combatir la acción de los extremismos que se habían aposentado en las altas casas de estudios y en determinados sectores de la vida cultural, en los que rápidamente se restableció la normalidad. Una paz varsoviana que pareció un fin en sí misma. Pues más allá de eso no se avanzó. Lo que vino a continuación fue una sucesión, que no ha terminado y lleva camino de no terminar jamás, de improvisaciones, marchas y contramarchas. Testimonio elocuente de esto ha sido el frecuente cambio de titulares de la cartera de Cultura y Educación de la Nación.

Cada nuevo ministro trajo, con su propio «equipo», su propio plan que debía restablecer el esplendor de la cultura y la educación argentina, en su tiempo orgullo de América Latina y motivo de respetuosa admiración en el resto del mundo. Cada nuevo ministro representó una nueva frustración. Los resultados están a la vista: nunca se ha descendido tanto en el nivel académico de las universidades, y pocas veces la cultura se ha desenvuelto en tamaño desamparo (situación agravada por un clima inextinguible de caza de brujas e intolerancia que ha distorsionado totalmente uno de los ámbitos del quehacer nacional que había honrado largamente a los argentinos).

El año que se clausura no solamente ha prolongado en el tiempo la incertidumbre y la incoherencia que han sido los rasgos distintivos de este casi lustro de Proceso, sino que ha agravado en todos los órdenes sus características negativas. Al limitacionismo de los exámenes de ingreso en las universidades, se suma ahora el establecimiento del arancelamiento, con lo cual la acosada economía de los hogares pertenecientes al sector socioeconómico de ingresos fijos afronta la grave perspectiva de ver clausuradas las posibilidades de que sus hijos prosigan sus estudios en el nivel terciario.

Paralelamente, en el nivel secundario se avizora ahora la amenaza de la transferencia de los institutos secundarios de la nación a jurisdicción provincial, con lo cual los servicios que prestan a la comunidad, se verán colocados en serio riesgo, en razón de que las provincias carecen del margen económico de maniobra suficiente para absorber esta nueva carga. (Debe recordarse que ya pesan sobre ellas las transferencias de las escuelas primarias, de un elevado porcentaje de rutas, de diques y otras obras civiles, de establecimientos asistenciales y, en poco tiempo más, de los servicios sanitarios. Y, por si fuera poco, en el afiebrado intento por reducir el inconmensurable déficit nacional, se les impondría una nueva contribución monetaria para tratar de equilibrar de alguna manera el insondable desfasaje del balance del poder central).

Se avanza hacia un desembozado elitismo, que se apuntala en un censurable criterio de subsidiariedad del Estado, que paulatinamente colocará a la enseñanza, en todos sus estratos, en manos de la actividad privada, con la consiguiente fijación de aranceles desde el prejardín hasta el posgrado. No es un exceso de pesimismo, sino un simple ejercicio de proyectar hacia el futuro las pautas de una actualidad harto conflictiva.

A este ataque frontal que se desencadena desde el flanco específicamente económico, se añade el que proviene desde los ámbitos más oscuros de los despachos ministeriales, en los que parecieran haberse aposentado las expresiones más inconcebibles de la regresión. Las bibliografías son sometidas a una asfixiante inquisición y no es de extrañar que se encuentren elementos sediciosos hasta

* *Artículo aparecido sin firma en* La Voz del Interior *(Córdoba), en el suplemento extraordinario del 21 de diciembre de 1980. En ese tiempo dirigía el periódico Adelmo R. Montenegro.*

en *El Principito,* para vergüenza de nuestro país en el concierto de las naciones intelectualmente maduras (pertenecíamos a ella y vamos en camino de dejar de serlo). Hay tanta improvisación en este incontrolado escrutinio de libros que llegan a incluirse entre las obras recomendadas a autores que están ubicados ideológicamente en posiciones absolutamente antagónicas de las que profesan quienes ofician de escrutadores. Por caso, la recomendación de *De Rosas a Mitre,* de Milcíades Peña, de orientación trotskista, sorprendentemente incorporada a las nóminas oficiales y vertiginosamente eliminada en un episodio que retrata fiel y lamentablemente un estilo de conducción (más apropiadamente, de desgobierno) que lesiona a la reconocida inteligencia de los argentinos.

Hay orden en las universidades, hay orden en sus aulas, pero hay desorden en su misión y esto lastima a toda una generación de jóvenes.

En el ámbito de la cultura, no es menos desdichado el panorama. La estrechez de miras de los burócratas que en el Palacio de Hacienda confeccionan los presupuestos ha cercenado hasta límites asfixiantes la tarea de promoción y difusión que tradicionalmente debe desarrollar el ministerio específico del Poder Ejecutivo Nacional. La carencia de estímulos que se padece en nuestro país impulsa a los más capaces a emigrar, buscando en otras regiones del continente y, sobre todo, del Viejo Mundo, las oportunidades para mejor desarrollar sus potencialidades.

La vejatoria pensión vitalicia que perciben los ganadores de Premios Nacionales de Literatura ejemplifica mejor que cualquier otro dato de esta realidad lacerante, el total desconcepto en que se tiene a la actividad creativa, tanto en las letras como en los otros órdenes del quehacer artístico. En ese contexto, no puede extrañar que los años se sucedan a los años sin aportar el surgimiento de nuevos valores, pues el desaliento neutraliza la capacidad creativa de quienes optan por permanecer en el país y luchan contra la orfandad en un combate desgastante.

Sin integrar la jurisdicción que, por organigrama, compete al Ministerio de Cultura y Educación, los organismos censores que actúan en la ciudad de Buenos Aires han proporcionado incesantes demostraciones de intolerancia intelectual y moral que se constituyeron, por sí mismas, en escándalo. Publicaciones de todo tipo y filmes de toda índole han sido prohibidos o mutilados, infiriéndose a una comunidad intelectual y moralmente sana reiterados agravios. Amén de vulnerarse principios básicos del federalismo, pues desde despachos bonaerenses se dictaminaba, con incuestionada arbitrariedad, qué y cómo podían leer los argentinos del interior.

Cultural y educativamente, 1980 fue un año oscuro. Sus vendimias de sombras, sugieren —a menos que se produzca en la nueva etapa de este Proceso un cambio fundamental— nuevas cosechas de tinieblas.

Un oscuro país

Las piezas agrupadas bajo este título fueron escritas durante los peores años de la dictadura militar. Se publicaron, en cambio, por primera vez cuando su poder languidecía.

Como se verá, en cada una de ellas, se abordan diferentes aspectos de la vida argentina de aquellos momentos, pero todas comparten la tensión y la inquietud de un mismo origen.

No introduje, en esta recopilación, cambios que alterasen las versiones originales. Cada ensayo sigue diciendo lo que dijo en su momento, y del modo como lo dijo.

La fecha que figura al final de cada trabajo indica el momento en que se lo difundió por primera vez.

Una cultura de catacumbas

A fines de 1975 renuncié a la cátedra universitaria. En mi casa abrí un centro de estudios privados donde la relativa precariedad de recursos de infraestructura se veía compensada por una considerable libertad expositiva. Consuelo que no es pequeño para quienes en la Argentina hemos decidido seguir enseñando fuera del ámbito universitario.

Organicé dos programas: uno de filosofía del arte y otro de sociología de la literatura, que desarrollé paralelamente al trabajo con jóvenes escritores, a propósito de sus propias obras.

Un año bastó para que me viera convertido, como tantos otros intelectuales, entre los que se cuentan psicólogos, antropólogos, historiadores, psicoanalistas y sociólogos, en un portavoz más de lo que propongo llamar «cultura de catacumbas».

Designo así el trabajo creador que no tiene marco institucional: florece (y muchas veces se marchita) fuera de las universidades, lejos de los poderosos medios de comunicación masiva; desconoce los atributos del debate abierto y toda clase de apoyo académico o aliento oficial. Inversamente, se nutre del contacto en pequeños grupos, de la polémica a media voz, de la pasión por la verdad y la discusión entre cuatro paredes.

Argumentalmente, distingue a la cultura de catacumbas la reflexión sustentada por diversos ideales. La convicción más general que los vertebra es la de que la realidad nacional debe ser un campo de indagaciones críticas, no de afirmaciones dogmáticas. Los que habitamos las catacumbas de la cultura argentina concebimos el país como una tarea. No como el escenario de aplicación de definiciones apriorísticas acerca de qué sea o convenga que sea «el ser nacional», la historia, la tradición y el presente. Entendemos que no puede haber cultura, en sentido cabal, donde no se hace explícita la función de la ideología en la creación de valores, las alternativas de las luchas sectoriales en la constitución de nuestra identidad, la incidencia de los procesos sociopolíticos en la orientación estética de público y artistas, el papel de la dependencia económica en la vertebración del cuerpo comunitario y en la conformación espiritual de nuestra condición latinoamericana.

Los postulados de la cultura de catacumbas se caracterizan, además, por su alto grado de tolerancia a la complejidad que en el presente revisten los fenómenos estudiados y, en consecuencia, por un concepto de verdad que no puede crecer de espaldas a ella. Tales fenómenos abarcan, como queda dicho, el espectro total de manifestaciones sociales que conforman la vida cultural argentina. Sin embargo, el cuerpo de investigadores y estudiosos que se ocupa de él está lejos de integrar una unidad institucional o una corporación formal de trabajadores intelectuales. Somos hombres y mujeres que vamos aprendiendo a reconocernos en el transcurso del tiempo sobre la base de tres características mínimas: a) casi todos somos ex-docentes universitarios; b) todos nos dedicamos a alguna forma de enseñanza privada que nos mantiene en contacto con los problemas que nos importan; c) todos creemos que debemos proseguir, de una u otra manera, nuestra labor creadora, porque en esa resistencia al avasallamiento padecido vemos no sólo una forma de derrotar el desaliento, sino también de preservar el espíritu crítico y el don de la convivencia. En este último sentido, vale la pena aclarar que no se trata de mantener «en conserva» una cultura heredada de tiempos menos desventurados que los que corren, a la manera de quien preserva una reliquia fascinante e inútil. Se trata, en cambio, de partir de las conquistas logradas en aquellos momentos hacia una comprensión, lo mejor fundada que sea posible, de los rasgos totalitarios del sistema en que vivimos, a fin de intentar extraer de esa comprensión nociones que nos ayuden a entender cómo hemos venido a parar a donde hoy estamos y cómo podríamos, con suerte y paciencia, contribuir a que un día las cosas cambien. Buscamos, en suma, los medios y el modo que impidan que esta época difícil de vivir se convierta, irremediablemente, en un tiempo que nos disuada de pensar.

En las actuales condiciones del país, la enseñanza impartida en las catacumbas no es índice, apenas, de nuestra fortaleza. También lo es de nuestra precariedad. Quienes estamos en ellas sabemos qué serios son los obstáculos creados —muy a su pesar— por el propio alumnado y no sólo por quienes impugnan nuestras enseñanzas. La muchachada carece, casi completamente, de experiencia cívica. El grado de desinformación política es alarman-

te. La comprensión de nuestra historia nacional, nula en casi todos. Tantas estrecheces y aún otras más, hacen que la vocación intelectual tienda —en principio— a remontarse como necesidad de un individualismo extremo, de un temperamento inconsciente de su enajenación social. En el grueso del alumnado puede palparse la desorientación de una sensibilidad ciudadana que no encuentra el cauce de su desarrollo maduro. Para colmo —y no son éstos, por cierto, expresión de la cultura de catacumbas— abundan los centros de trabajo cuyos líderes fomentan, con franco entusiasmo, la visión del intelectual como un ser desapegado de los conflictos de su pueblo, distante de las preocupaciones colectivas e inmerso en una soledad santificada por la especialización y una hondura inaccesibles al «vulgo». Este no es, claro, un mal de la cultura de catacumbas pero es, en cambio, un cáncer de la cultura oficial.

El mal que acecha a la cultura de catacumbas es otro y no menos grave. Yo diría que el riesgo que ella corre es el de la macrocefalía. Su crecimiento desmedido debiera encararse como un síntoma inquietante y no como un indicio auspicioso. La razón es ésta: en la Argentina actual, la cultura de catacumbas es sucedáneo de una vida universitaria saludable, creadora, venturosa. Si la universidad nacional fuera lo que debió y aún debe ser, los centros de trabajo intelectual que hoy dan vida a la cultura de catacumbas serían su módico complemento, nunca su reemplazante.

Hay quienes celebran la multiplicación de estos sitios de expresión y formación que dan vida a la cultura de catacumbas proponiéndolos como prueba del vigoroso aliento creador de la república, pero olvidando que ese aliento se hace sentir en un país donde la universidad ha dejado de respirar. Ocurre en este orden de cosas lo que en otro más rústico pero aleccionador: el de los gallineros. Allí es posible ver, de vez en cuando, los cuerpos decapitados de las aves que corren a ciegas. Durante algunos minutos hay vida y hasta vigor en esa danza siniestra. Pero las cabezas guillotinadas que reposan unos metros más allá anticipan, con su muerte instantánea, la de esos cuerpos que prolongan una agonía sin remedio.

Los centros de expresión y reflexión que al margen de la universidad proliferaron en la Argentina de la década del 70 y que, al parecer, se multiplicarán aún más en los años 80, sólo cumplirán su misión cabalmente si en ellos se fomenta la necesidad de retorno a una comunidad democrática. De lo contrario, absorberán por un tiempo más la calidez de un sol que ya no brilla pero no podrán perpetuar ese calor.

No debemos ignorar que el país que propició la riqueza distintiva de la cultura de catacumbas no es el país en que se verifica su práctica creciente. O este país termina con la cultura de catacumbas o la cultura de catacumbas contribuye a terminar con él.

Si quiere tener sentido vivificante, el magisterio ejercido en las catacumbas de la educación nacional deberá desembocar en una actividad universitaria plenamente reconstituida. Y ello sólo es posible mediante la normalización de nuestra vida constitucional.

Mientras la universidad esté consagrada a olvidar al país, nosotros, desde las catacumbas, nos dedicaremos a recordarlo. Pero ese recuerdo tendrá la validez que le confiera la savia llegada desde afuera. Cuando este suministro cese, cesará también la vida en la cultura de catacumbas: nos anquilosaremos irremediablemente y la atrofia se adueñará de nuestras enseñanzas. Entonces ya no seremos un espacio en el que preservamos la simiente de un desarrollo eventual sino el sepulcro donde esa simiente terminó de secarse.

1982

Las manos del miedo

La noticia cundió: golpeaban a la puerta inesperadamente. Se anunciaban con seco autoritarismo. Apersonándose en grupos de cuatro o cinco mientras sus camiones aguardaban en la calle, decían buscar literatura prohibida. Tenían orden de revisar las bibliotecas de la casa, los armarios, los sótanos, si los había. Cuando encontraban obras impugnadas o impugnables, se las llevaban. Y junto con las obras, a sus lectores. No querían escuchar explicaciones ni excusas. Los títulos secuestrados eran prueba suficiente del delito.

El temor se apoderó de todos. Había que destruir sin vacilaciones cuanto pudiera servir de pretexto al avasallamiento. Se equivocaba la mayoría que presumía estar a salvo por no guardar en sus estantes materiales de expresa orientación marxista. Igualmente riesgosos, se-

gún todo lo evidenciaba, eran —por su sola estirpe— los estudios sociológicos, los tratados de filosofía política, las monografías histórico-económicas sobre el dudoso desarrollo continental, los documentos eclesiásticos que impugnaban la injusticia social o las inclemencias del totalitarismo y las obras políticas de cualquier orientación partidaria que denunciaran la vigencia de criterios colonialistas en las relaciones impuestas por las potencias occidentales a las naciones subyugadas de América Latina.

Cualquiera de las variantes contenidas por este abanico temático bastaba para exponerse al encarcelamiento inmediato. No había, por lo tanto, tiempo que perder: era imprescindible barrer los estantes de riesgos eventuales.

El miedo cumplió su faena. Muy pronto la desesperación desplazó a la prudencia y el último atisbo de sensatez se evaporó bajo la coerción de una rígida autocensura. Con el corazón cargado de angustia se inició entonces el penoso ritual de la vergüenza. En mitad de la noche o a la luz plena del día, desmantelamos nuestras bibliotecas. Sin mirarnos a la cara, de espaldas a nuestros hijos, hicimos pedazos decenas de ensayos, novelas, biografías, cuentos y poemas en los que pudiera asomar el menor atisbo de conciencia social o inquietud política. A nuestros pies, como cenizas de un tiempo mejor, se iban acumulando las que un día habían sido páginas queridas, renglones que subrayamos con fervor, conceptos e imágenes que habían contribuido al ensanchamiento de nuestra formación, al despliegue de nuestra sensibilidad, al fortalecimiento de nuestra inteligencia y de nuestro amor a la libertad. Nada nos detenía. El eco de cualquier paso en las horas del alba era el eco de sus pasos. El silencio más denso escondía la amenaza más agobiante y el horror de la opresión se respiraba sin esfuerzo y sin pausa. Los que habían sido libros no eran ya sino trozos de papel. Y esos trozos de papel pasaron a abultar las bolsas de basura, y las bolsas de basura ardieron en las llamas de nuestros jardines, en los depósitos de nuestros incineradores, en las bocas de nuestros inodoros, cuando no fueron sepultados en la tierra, lejos de nuestros hogares.

Una penosa complicidad creció entre nosotros: nos hermanaba la humillación de haber quemado nuestros libros. Y sin embargo no vacilábamos en justificarnos. ¿Qué podíamos haber hecho sino hacer lo que hicimos? Los años 70 se agotaban en un mar de barbarie, de desaciertos e incertidumbres. La vida de un hombre volvía, como en tiempos remotos, a no valer casi nada; y la de un lector sospechoso, simplemente nada. Era inútil arriesgarse a morir por la preservación de los libros que amábamos, y asfixiante vivir en un país que aconsejaba quemarlos. Pero de ese país también formaba parte otra dimensión de nosotros, ya que no sólo éramos los destructores de sus libros; éramos, asimismo, los testigos de lo que pasaba y de lo que hacíamos, y en relación al futuro éramos la memoria posible de las grandes enseñanzas democráticas aprendidas en las páginas que habían ardido. Por eso no lo dudamos: la escenografía debía estar preparada para cuando ellos llegasen. No debía haber un único indicio que delatara vocación republicana, admiración por el estado de derecho, pasión por el estudio crítico de nuestra realidad.

El menos relevante de tales indicios sería, a los ojos de nuestros inquisidores, señal de desobediencia. Esos ojos no debían tropezar con nada que los irritase. Debían deslizarse a través de los títulos de nuestras bibliotecas con la secreta complacencia de quien se sabe obedecido y verifica la radicalidad del acatamiento logrado. Incluso los estantes demasiado nutridos podían resultar sospechosos. Ya no importaba qué contuviesen. El riesgo consistía, sencillamente, en que se los viese repletos de libros. No faltaron, por eso, quienes redujeran rápida e indiscriminadamente su caudal bibliográfico, siguiendo, en este caso, un criterio primordialmente cuantitativo. Ningún síntoma —se concluyó— resultaría más revelador de la buena salud cívica exigida por las circunstancias que una biblioteca raleada.

Pero tampoco faltaron quienes se resistieron al padecimiento pasivo de esa embestida irracional que forzaba al exterminio de los libros. Y prefirieron ocultarlos a destruirlos. Pensaron que hay daños morales irreversibles. Los volúmenes quemados bien podrían, en un futuro, reponerse. Pero los hombres que los quemaban ¿podrían reponerse? Para los muchos que estimaron que no, el peligro que acechaba era, por lo tanto, doble: si no ocultaban su pasión por el pensamiento, corrían el albur de desaparecer para siempre, arbitrariamente identificados con los voceros del terrorismo de izquierda gracias a esa trágica premisa de la lógica totalitaria según la cual el nihilismo antioccidental y el amor al saber son

sinónimos. Por otra parte, si destruían sus libros se convertían ante sí mismos no sólo en cómplices de la sinrazón sino en bárbaros a quienes la conciencia de la propia bajeza no perdonaría jamás. Optaron, entonces, por desplazarse con sus libros a otros sitios: lejos de sus casas, lejos de sus ciudades, lejos de sus provincias, lejos de su país. Porque también se emigró para poder seguir leyendo. Y no la folletería retórica de la guerrilla, con sus consignas de fraternidad impostada y su promoción del apocalipsis como escuela de redención, sino auténtica literatura. La que concibe la historia como estímulo a la creación constante, como tarea siempre incumplida que nos impone la necesidad de una vigilia crítica indeclinable para evitar que la ley —sin la cual no podemos vivir— se transforme en el dogma que no nos deja vivir. De esa literatura, en suma, asentada en la convicción de que sin cultura puede haber demografía pero no ciudadanía.

Así nacieron auténticas bibliotecas subterráneas. Ellas preservaron de las llamas obras que hoy demuestran la versatilidad y la riqueza de los intereses intelectuales de los argentinos, tanto como la ya pretérita solidez de una industria editorial que fue paradigmática en el mundo de habla hispana y cuyos títulos, por otra parte, harían sonreír a cualquier desavisado si se le dijera que por tenerlos incorporados a una estantería se rozó la posibilidad de ir a parar entre rejas, o a la sala de torturas.

La curiosidad de muchos hurgadores de librerías cede hoy a la emoción cuando, en alguna mesa de saldos, tropieza inesperadamente con un volumen familiar. Las manos lo toman, acarician su lomo; los ojos advierten el leve barniz amarillento que ennoblece los bordes de sus páginas y entonces, en un susurro doliente, cada uno de esos lectores se dice: «Yo quemé un ejemplar de este libro».

Hoy sabemos tan bien como entonces que en aquellos días aún no lejanos centenares de nosotros fuimos cómplices de quienes desataron esa ola de salvajismo. No quisimos contribuir al exterminio de nuestra generación arriesgándonos a morir por nuestros libros, y entiendo que hicimos bien. Pero ya es hora de verificar si somos capaces de vivir en consonancia con los ideales democráticos que esos libros quemados nos ayudaron a forjar, cuya maduración y ejercicio exige una radical autocrítica por parte de todos nosotros. No creo que podamos rendirles mejor homenaje póstumo. Ni que haya mejor manera de evitar a nuestros hijos que mañana, mientras duerman sus propios niños, deban alzarse en la noche para destrozar, con las manos del miedo, los símbolos más hermosos de la libertad espiritual.

1983

El hombre providencial

Tenía 16 años cuando leí, por primera vez, una *Vida de Calígula.* Escrita por Angelo Catani, el erudito milanés, produjo en mí una honda impresión, fruto —seguramente— de la eficacia con que el historiador supo retratar la breve y violenta parábola del reinado de aquel hombre feroz. El tiempo transcurrió y, de tanta intensidad, perdura en mí ya no el vigor aunque sí el recuerdo; especialmente porque, de las tres biografías que en distintos momentos conocí después, ninguna logró, como la de Catani, acercarme en forma tan vibrante a ese tormento y a ese vértigo que fue Cayo Calígula.

Nada, sin embargo, me hubiera inducido a extraer este episodio de la intimidad en que lo guardaba si una frase del ex-dictador Leopoldo Fortunato Galtieri no lo hubiera impulsado a desprenderse del limbo en que dormía. Esa frase, que reavivó una emoción comparable a la que antaño me produjo el texto de Catani, fue pronunciada durante la guerra con Gran Bretaña por la posesión de las Malvinas. Ella aseguraba que, lejos de todo empeño negociador en el plano diplomático, el presidente de la nación no vacilaría en enviar al frente de batalla tantos hombres como hicieran falta: 4.000, 40.000 ó 400.000. Al leerla, una mañana del desolado otoño de 1982, recuperé súbitamente una sentencia hacía mucho olvidada y que la tradición atribuye a Calígula: *Oderint dum metuant!* Se trata de una afirmación que, aplicada a los sufridos súbditos del emperador romano, significa: ¡Poco importa que me odien si me temen! El precio no interesaba: interesaba el poder.

Nadie, entre los militares que se empeñaron en gobernar la Argentina tras la caída del segundo mandato de Perón, supo postularse, con el descaro de Galtieri, como un hombre providencial para el país. Respaldándose en la apremiante necesidad de paliativos para los males que ya entonces consumían al «Proceso», Galtieri asumió el poder en 1981 con la soberbia de un elegido dispuesto

a alcanzar las metas que el destino, al parecer, le tenía reservadas. «¡Se acabó el tiempo de las palabras; —vociferó desde la Casa Rosada— ahora empieza el tiempo de los hechos!».

En el acto primero del drama de Albert Camus titulado *Calígula*, puede leerse la siguiente confesión del protagonista: «¿Y qué me importa una mano firme, de qué me sirve este asombroso poder si no puedo cambiar el orden de las cosas, si no puedo hacer que el sol se ponga por el este, que el sufrimiento se evapore y que los que nacen no mueran? No, Casonia, es indiferente dormir o permanecer despierto si no tengo influencia sobre el orden de este mundo».

Galtieri —bien lo sabemos— se creyó convocado a un papel similar: rescatar al «Proceso» mediante un apostolado ejemplarmente autoritario. Salvar a la tiranía militar de las acechanzas del derrumbe. Apartar al país, por la gracia incomparable de su genio, del nefasto retorno a la democracia. «¡Bien guardadas están!» —dijo complacido cierta vez, refiriéndose a las urnas. Y por si hasta entonces eran pocas las pruebas acumuladas sobre el espesor de su omnipotencia, la magnitud de sus ambiciones y la desastrosa herencia acarreada por lo que podría llamarse su administración, conocimos en abril de 1983, a través de un reportaje que difundiera el diario *Clarín*, el testimonio definitivo que podía entregarnos sobre su personalidad y la escalofriante naturaleza de su pensamiento político.

Poco suelen importar a la filosofía los perfiles psicopatológicos de los hombres si sus funciones no son públicas o de liderazgo; si sus conductas personales no comprometen a quienes son sus conciudadanos. De hecho y tal como creyó el poeta portugués Fernando Pessoa, «¿En cuántos altillos y no altillos del mundo no hay, en este momento, hombres soñándose genios, y la historia, quién sabe, no marcará a ninguno?». Tales hombres, por fortuna, rara vez alcanzan la cima del poder. La mayoría de ellos agoniza en su propio delirio y expira sepultada por el oleaje sin cauce de sus anhelos. Pero, cuando no es así, cuando alguno logra dar el salto y trepar al trono, entonces el horizonte comunitario se oscurece y los indicios de la tragedia brotan por doquier. Así fue con Calígula en Roma, así con Galtieri en la remota Buenos Aires, casi dos mil años después. Entonces, cuanto hasta ese instante fuera mero dato personal o crónica irrelevante, se proyecta con fuerza avasalladora sobre la piel de la república, y el pueblo, bajo el peso del agravio, se hunde más y más en la humillación. Tal es el mal a que lo condena una sed de poder reacia a todo límite, y que no vacila en asegurar: *Oderint dum metuant!*

No debiéramos, pues, equivocarnos. La comprensión del «fenómeno» Galtieri es, ante todo, no la de un temperamento sino la de nuestra dramática realidad social; de lo que fuimos y de lo que nos ocurrió mientra él tuvo en sus manos el timón del Estado, tanto como de lo que somos y nos pasa ahora que ya no lo tiene. Y así como su desenfrenada conducta comprometió, mediante incontables padecimientos, a quienes formamos parte del pueblo, de igual modo reveló hasta qué punto regía, en la mentalidad militar, la presunción de que las Fuerzas Armadas podían ejercer el poder, con despótica suficiencia, en todos los órdenes.

Se trata, pues, de ver a través de la figura de Galtieri el suelo en que se nutren las raíces de las creencias por él encarnadas. Y ese suelo no es otro que el de la identidad militar, tal como fue forjada y ejercida, con intención inequívoca, entre 1976 y 1983.

Quienes en los cuarteles acusaron a Galtieri de no escuchar a sus pares e intentar sólo la manipulación de los resortes del poder, son —no hay que olvidarlo— los mismos que, alentados por no pocos civiles y volviendo la espalda al mandato constitucional, derrocaron a Isabel Perón para iniciar un «milenio» de uniformada prosperidad. Los mismos que se negaron a escuchar las voces más sensatas del país, hartas de advertirles que no correspondía a las Fuerzas Armadas reemplazar al pueblo ni arrinconar sus derechos en el desván de lo inservible. Los mismos a quienes se les dijo, una y otra vez, que la realidad terminaría por desmentir una supuesta idoneidad profesional y administrativa de los militares en áreas que escapaban por entero a su competencia.

Este curioso y trágico desplazamiento de recriminaciones y desprecios es, precisamente, el que impulsa a preguntarnos qué se encarceló con la detención de Galtieri ordenada por el Ejército, a raíz de sus declaraciones públicas. ¿A un soldado, simplemente, que transgredió los estatutos de su profesión? ¿A alguien que, impulsado por el resentimiento y el espíritu de revancha, insinuó ventilar lo que debe mantenerse en secreto? ¿O

a una sensibilidad arrebatada por el espejismo mesiánico en la que las Fuerzas Armadas empezarían a reconocer la inviabilidad de la que fuera, hasta hace poco, su propia visión de los hechos? Sería decisivo, para el porvenir democrático de la nación, que se tratara de esto último. Pero nadie, aún, puede asegurarlo.

1983

Santiago Kovadloff

Tiempo de desprecio

El 25 de mayo de 1980, a poco más de un mes de su llegada a España bajo la condición de refugiado político, Mario Paoletti redactó y entregó un informe sobre la represión en su país a la Comisión Argentina por los Derechos Humanos (de la que formaban parte también su hermano Alipio, Julio Cortázar y otros) para ser presentado ante la comisión correspondiente de las Naciones Unidas en Ginebra, lo que así se hizo. Paoletti (Buenos Aires, 1940), que reside actualmente en Toledo, donde dirige el Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega y Gasset) es uno de los pocos escritores sobrevivientes de las cárceles de la «Dictadura de Videla». Su testimonio, que aquí reproducimos, tiene el atractivo adicional de haber sido redactado de primera mano y «en caliente», sin las distancias —para bien o para mal— que suele aportar la perspectiva histórica.

Testimonio

Me llamo Mario Argentino Paoletti Moreno. Tengo 39 años, soy casado y padre de tres hijos. Fui detenido en mi país, la Argentina, el día del golpe militar (24 de marzo de 1976) a las 4 de la mañana, mientras dormía en mi casa, en La Rioja. Una patrulla del Batallón de Ingenieros 141 llamó a la puerta. Mientras un suboficial me apuntaba con su arma, su compañero me dijo que debía acompañarlos. Pregunté si antes podía asearme. «No vale la pena —respondió el del arma— porque este es un asunto que no va a llevar más de 30 a 40 minutos». Permanecí detenido durante cuatro años y diecinueve días.

★

El plan de quebrantamiento moral y físico de todos quienes fuimos detenidos comenzó a ejecutarse desde el primer día. En la cárcel de La Rioja —donde fui llevado casi inmediatamente después de mi detención— el régimen interno se fue endureciendo día a día. Primero se eliminaron las visitas (sin excepciones, incluidos los abogados), luego se limitaron las cartas a una por semana y de una sola hoja, luego se suspendió toda clase de recreos o paseos y al fin se prohibió el contacto entre los prisioneros. Con la sola excepción de los minutos utilizados para las necesidades más apremiantes, los presos debían estar las 24 horas del día en sus celdas, individuales. Más adelante, sin embargo, se les prohibió también estar de pie o sentados: era preciso permanecer echados en el suelo, todo el tiempo, sin levantar la cabeza por encima del medio metro. La nueva orden empezó a aplicarse en invierno. Ese invierno nevó.

Simultáneamente, comenzaron los interrogatorios y las torturas. Al principio el maltrato se limitó al encapuchamiento del interrogado, con las manos atadas a la espalda, y a los golpes (puños, puntapiés, garrotazos), pero luego se incorporaron instrumentos y sistemas más sofisticados: la picana eléctrica, el *submarino*, la utilización de largas agujas (por lo menos en un caso, que yo sepa, se quebró dentro del cuerpo del torturado), los simulacros de fusilamiento y, en especial, todas las formas imaginables de humillación: por ejemplo, mangos de escoba en el ano («por maricón —solían decir—. Y si no lo eras, desde ahora lo serás»).

Los responsables de la cárcel de La Rioja fueron los coroneles Pérez Battaglia y Mario Márquez, el capitán Maggi, el capitán Goenaga, el teniente primero Marcó, el alférez de gendarmería Britos, el sargento primero de gendarmería Vilches y los cabos primeros gendarmes Ledesma y Chiarello.

Permanecí detenido en la cárcel de La Rioja entre marzo y octubre de 1976. A principios de octubre fui trasladado al penal de Sierra Chica, en la provincia de Buenos Aires.

El traslado

Se nos embarcó en un avión Hércules C-130, con los ojos vendados y esposados por parejas a una anilla de metal que había en el piso del avión. Durante el vuelo las «azafatas» —suboficiales del Servicio Penitenciario— golpeaban a mansalva a los presos con sus porras al tiempo que los insultaban. Uno de los trasladados, el sacerdote español Francisco Gutiérrez García, debió soportar un trato especialmente vejatorio: se le leían pasajes de la Biblia alusivos a la cólera de Dios y luego, al tiempo que lo molían a golpes, le explicaban que «no te podés quejar, gallego, porque esto es lo que manda tu Patrón». A otros compañeros, en cambio, se los golpeaba bajo la acusación de supuestos —y a menudo fantásticos— delitos. La pesadilla duró alrededor de dos horas de forma ininterrumpida con la sola excepción de diez minutos de absoluta calma que inicialmente no pudimos explicarnos. El misterio se reveló al día siguiente, ya concluido el traslado: ese tiempo había sido ocupado en el robo de los abrigos, zapatos y demás pertenencias de los presos.

En Sierra Chica

A la llegada a la cárcel de Sierra Chica continuaron los golpes y la rapiña (ahora por parte de los receptores) que se concentró en las alianzas matrimoniales que algunos detenidos aún conservaban. Hubo por lo menos cinco casos de fractura o desgarramiento de dedos anulares de la mano izquierda.

Una vez en el interior del penal y desnudos, fuimos conducidos a la «revisión médica». Por razones que ignoro (pero que tiene que ver con los cortocircuitos que a veces se producen en el Infierno) el penoso estado de los prisioneros, caso por caso, fue asentado en el libro de Enfermería. Los trasladados fuimos unos 400. La paliza de bienvenida fue homérica. Un ejemplo para dibujarla: un compañero que tenía una pierna ortopédica, y por lo tanto muy pocas posibilidades de atenuar la lluvia de golpes que le caían desde todos lados, mostró a un médico su penosa invalidez. El profesional (uno de los muchos presentes en el lugar) tras comprobar la prótesis recomendó a los guardias: «A éste péguenle menos porque es rengo».

Las condiciones higiénicas de Sierra Chica eran desesperantes. Las goteras obligaban a pasar en vela las noches de lluvia y, lloviera o no, cumplían la misma labor las chinches, las pulgas y otras alimañas. Al principio teníamos recreo tres veces por semana (martes, jueves y domingos) durante 45 minutos (siempre que no lloviese, que no hubiese niebla, que el pabellón no estuviese castigado...). Había que caminar continuamente, en grupos no mayores de tres personas. Las conversaciones entre grupos estaban prohibidas. Desde 1977 los recreos pasaron a ser diarios, con excepción de los días de visita.

En febrero de 1977 fui sobreseído por el Juez Federal de La Rioja, Roberto Catalán, quien dispuso mi «libertad inmediata». Jamás fue efectivizada pese a los reiterados anuncios oficiales acerca de la independencia del Poder Judicial. La verdad verdadera es que las resoluciones judiciales en la Argentina sólo se cumplen cuando coinciden con las condenas ya dictadas por los interrogadores militares. Uno de ellos me lo dijo con absoluta sinceridad, en el transcurso de una «sesión» de interrogatorio: «Para nosotros los jueces son preservativos» (en realidad, ni siquiera dijo «preservativos»).

Regreso a La Rioja

En septiembre de 1977 me trasladan nuevamente a La Rioja en condiciones similares a las del viaje de ida. Los golpes fueron menos, pero no las vejaciones. Por ejemplo, se nos conducía de un lado a otro agarrándonos por el pelo (como siempre, estábamos vendados, pero sin capucha). Durante once horas no fue posible orinar (ni siquiera orinarse encima, porque para ese caso se nos amenazaba con brutalidades añadidas).

Apenas llegados (éramos 8) fuimos encerrados en calabozos de castigo, permaneciendo allí durante trece interminables meses en condiciones tan precarias que arrancaron lágrimas a un funcionario de Cruz Roja con 15 años de experiencia en esta clase de maldades. Permanecíamos en la celda (a oscuras y sin servicios sanitarios) las veinticuatro horas de cada día, con excepción de los poquísimos minutos necesarios para una sumarísima higiene. La incomunicación era absoluta: no sólo no teníamos visitas ni se nos permitían cartas sino que tampoco podíamos vernos o hablarnos entre nosotros. Cuando nos llevaban al baño lo hacían con un toallón tapándonos la cabeza mientras todos los demás prisioneros debían permanecer en el suelo de sus celdas «y con los ojos cerrados».

Por supuesto, no se nos permitía tener elementos de escritura ni material de lectura. Alguien pidió la Biblia y le dieron una paliza monumental. El hambre, siempre, el frío (en invierno) y el calor (en verano), en este caso con el acompañamiento de insectos nauseabundos y/o venenosos, se combinaban con los malos tratos para ir deteriorándonos implacablemente. En julio de 1978, cuando se cumplían 9 meses de reclusión total, una delegación de la Cruz Roja hizo una visita al penal. Por esa razón el día anterior fuimos encapuchados y maniatados y conducidos, uno por uno, a una habitación donde personal militar (o que merecería serlo) nos advirtió que si les contábamos a «los suizos» las condiciones de nuestro encarcelamiento no iban a tener más remedio que matarnos. «No olviden —dijeron— que ellos vienen y se van, pero nosotros nos quedamos». El día de la visita nos afeitamos, bañamos y cambiamos de ropa. También se asearon los calabozos y se interrumpieron las torturas. Bendita sea la Cruz Roja Internacional.

Un dato para los buscadores de dignidad: a pesar de la brutal intimidación, todos los presos entrevistados (once o doce) denunciaron prolijamente aquella infamia. De todo ello se tomó nota y pasó a los archivos de la institución.

Interrogatorios y torturas

Los interrogatorios tenían lugar a cualquier hora del día o de la noche y estaban a cargo de personal militar y policial. Habitualmente el interrogado era amarrado, desnudo, a una cama de metal. Allí se le aporreaba o picaneaba durante períodos variables: desde 45 minutos (la sesión «mínima») hasta varios días. En una oportunidad un compañero (que continúa preso y por ello es preciso guardar su identidad) fue torturado durante cinco días consecutivos sin dejar ni por un solo minuto la cama de los suplicios. Cuando finalmente fue devuelto a su calabozo permaneció aún siete días sin poder efectuar ninguna clase de movimiento. Conozco el caso de primera mano porque yo fui el encargado de limpiar su celda de los vómitos y excrecencias que se iban acumulando.

Pero la barbarie física, con no ser poca, era incomparable con la crueldad intelectual de los verdugos. Un botón de muestra: cada vez que concluía la «sesión» de tortura se le anunciaba solemnemente a la víctima: «Dentro de cuatro días lo volveremos a traer. Tiene cuatro días para pensar en lo que le conviene». Y el pobre diablo, en una celda desnuda y triste, no tenía otra ocupación que la de contar cada uno de los minutos que faltaban para que llegase el terrible cuarto día en el que recomenzaría el daño terrible. (El médico militar a cargo de la salud de estos presos, capitán Leonidas Moliné, al tiempo que se ocupaba de la recuperación de los torturados —con empeño y cierta eficacia, hay que reconocerlo— solía ofrecernos medicamentos «para recuperar la memoria»).

La justicia (I)

Tras numerosas sesiones de malos tratos, en los primeros días de noviembre fui conducido (encapuchado y maniatado, por supuesto) a la zona de la cárcel donde solían tener lugar los interrogatorios. Fui colocado de

cara a una pared con la advertencia de que no debía cambiar de posición (un guardia, además, me lo recordaba con su porra de tanto en tanto). Así, cinco horas. Mis piernas cedieron, por fin, y caí a tierra. Era lo que estaban esperando. Alguien dijo: «Éste ya está listo», y me condujeron en andas hacia un lugar interior. Me sentaron en una silla y uno de los guardias me quitó la capucha y alzó un costado de la venda, destapando la mitad de un ojo. Con el dedo, señaló una cruz al pie de una hoja escrita a máquina.

—Firme —dijo.

—¿Es una declaración? —pregunté yo, que siempre me he creído lo que me enseñaron en Instrucción Pública.

—Cállese y firme.

—Pero si es una declaración tengo que leerla...

—Mire, Paoletti: si quiere firmar, firme. Y si no, lo llevamos otras cinco horas afuera. Y si así tampoco firma, se la firmo yo.

Firmé.

La justicia (II)

Seis días después de lo anteriormente narrado un guardia me entrega ropas limpias y me conduce a las oficinas del penal (ubicadas a no más de cincuenta metros de donde se practicaban los suplicios y en donde había firmado mi declaración espontánea). Allí me esperaba un joven de buen aspecto vestido con un saco de terciopelo color burdeos. Se presentó como secretario del Juzgado Federal de La Rioja. Se produjo entonces el siguiente diálogo:

—*Terciopelo burdeos* (mostrándome una hoja de papel escrita a máquina): ¿Esta es su firma?

—*Yo:* Sí, la firma es mía. Pero ignoro absolutamente qué está escrito en ese papel.

—*Terciopelo burdeos* (haciendo una mueca de disgusto y/o contrariedad): ¿Pero la firma es suya o no?

—*Yo:* La firma sí. Lo demás, no.

—*Terciopelo burdeos:* Los detalles no importan. En este acto de lo que se trata es de que usted ratifique o rectifique su firma.

(Yo estoy de pie y el joven del saco de terciopelo burdeos, sentado. No me ha ofrecido una silla. Yo tengo, además, los brazos a la espalda por expresa indicación del guardián, que está a unos pasos de distancia con la mano derecha sobre su arma de reglamento. Puede oír, y oye, todo lo que estamos hablando).

—*Yo:* Tenía entendido que el Señor Juez debe estar presente en este tipo de actos.

—*Terciopelo burdeos* (con nuevas expresiones de incomodidad): En realidad, es así. Pero físicamente le es imposible...

—*Yo:* Pero es preciso que el Señor Juez conozca las condiciones de nuestra reclusión...

(Bajo la voz y comienzo a relatarle toda la pesadilla).

—*Terciopelo burdeos:* ¿Cómo dice? ¡No lo oigo!

(Le señalo con la mirada al guardián, que también nos está mirando):

—*Yo:* Mi situación es de incomunicación absoluta. Ni siquiera tengo idea de cuáles son mis derechos...

—*Terciopelo burdeos:* Muy sencillo: usted puede ratificar o rectificar su declaración.

—*Yo:* Pero si la rectifico ¿qué garantías tengo de que no se me «invitará» a firmar otra declaración idéntica, esta misma noche?...

—*Terciopelo burdeos:* Es que hay un problema de jurisdicciones. Usted depende del Poder Ejecutivo, de manera que el Juzgado no tiene ninguna participación en todo esto. Nosotros nos limitamos a venir aquí para preguntarle si rectifica o ratifica su declaración...

—*Yo* (tratando de que el guardián no me oiga): ¿Y si luego hay represalias?

—*Terciopelo burdeos:* Eso no depende de mí.

—*Yo:* Por eso, precisamente, quería hablar con el Señor Juez...

—*Terciopelo burdeos:* Claro, claro. Pero ya le dije que el Señor Juez no puede estar físicamente...

—*Yo* (desesperado, amargado y asustado): ¿Y de qué otro modo se puede estar en algún lado, si no es físicamente?

—*Terciopelo burdeos* (mirando su reloj): Si va a tomar las cosas de esa manera...

(Ahora es el guardián quien mira su reloj. Inmediatamente llega el capitán Goenaga, vestido de civil, y asoma la cabeza. También él mira su reloj. Empiezo a sentir que estoy faltando gravemente a una regla de la cortesía en materia de torturas).

—*Terciopelo burdeos:* Parece que usted no quiere entender: nosotros nos ocupamos exclusivamente...

—*Yo:* Sí, ya sé: de los aspectos judiciales. Pero yo creía que el hecho de que a un ser humano se le obligue a vivir como una rata podía tener algo que ver con la Justicia...

—*Terciopelo burdeos:* Es una cuestión de jurisdicciones.

—*Yo* (vencido y casi con ganas de volver a la celda): ¿Puedo al menos leer la declaración?

—*Terciopelo burdeos* (tras una duda de diez segundos): Mejor va a ser que se la lea yo.

(La lee y se me pone la carne de gallina. En esa declaración me declaro culpable hasta de la muerte de Gardel. Santo cielo).

Meses más tarde, cuando se me levantó la incomunicación, pude saber que aquel joven se apellidaba Lanza Castelli y que poco después se desvinculó del Juzgado.

La justicia (III)

El «show de las declaraciones» fue una constante. No hay una sola declaración, en todo este tiempo, que haya sido firmada voluntariamente. Se manipulaban, incluso, los testimonios de confidentes y colaboradores (trampeando sus propias reglas de juego). En el caso de La Rioja, basta un dato: desde el 24 de marzo de 1976 hasta fines de 1979 *jamás* se autorizó la entrada en la cárcel de un abogado defensor. Más aún: en octubre de 1976 uno de los empleados del Juzgado que viajó a Sierra Chica para tomar declaración indagatoria a los presos políticos riojanos recluidos en esa cárcel... era un gendarme que había participado de las sesiones de tortura. Esto fue denunciado expresamente, a principios de 1980, por el detenido Silvio López, de nacionalidad paraguaya.

Por miedo, por adhesión ideológica a la Dictadura o simplemente por venalidad (un juez federal gana quince veces el salario de un trabajador medio) la justicia argentina no es independiente, excepto honrosísimos casos aislados.

A La Plata

En octubre de 1978 fui trasladado a la cárcel de La Plata, la capital de la provincia de Buenos Aires. El viaje en avión duró... 20 horas. Otra vez los golpes y los insultos.

En La Plata mi reclusión fue la habitual. Eran especialmente temibles sus calabozos de castigo, llamados «los chanchos». Allí se está prácticamente desnudo y totalmente a oscuras. Sólo hay un orificio en el suelo que hace las veces de retrete. De ese mismo lugar hay que extraer el agua para beber, aprovechando la descarga que se produce una vez por día, cuando el celador aprieta un botón en el exterior. En verano la sed es terrible. En invierno, la pulmonía. Un espanto.

La asistencia espiritual

Un militar es formado para ejercer la violencia. Aunque se exceda (y a veces hasta la barbarie) es lo suyo. Un sacerdote, en cambio, es formado para el amor y la solidaridad. Pero no.

Con muy pocas excepciones, los sacerdotes que ejercen en las cárceles son los capellanes de las unidades militares del lugar. Sólo a ellos se les permite el ingreso en los penales y de ellos dependen los reclusos, sobre todo los creyentes, para la asistencia espiritual. Esta asistencia, sin embargo, siempre es escasa y mezquina y no pocas veces está al servicio de la destrucción moral de los detenidos.

Los ejemplos son infinitos. Selecciono algunos, al azar:

— El de un capellán, en la cárcel de Córdoba, que ante las quejas de un detenido que acababa de ser torturado y solicitaba su intervención para evitar nuevos maltratos, le preguntó cuánto tiempo había sido torturado. «Todo el día», respondió el preso. «¡Ah no! —exclamó entonces el sacerdote—. Lo que se convino es que no más de tres horas».

— El de ese sacerdote de la cárcel de Rawson que inició su homilía con estas palabras: «Mis queridos asesinos...».

— El de otro sacerdote, en la cárcel de Coronda (Entre Ríos), que en su primera visita al penal (donde los reclusos llevaban meses incomunicados) se dedicó exclusivamente a recomendar, celda por celda, que no se masturbasen.

— El padre Cacabello, de la cárcel de Caseros, que solía interrumpir el rezo del Padrenuestro para saludar a los oficiales que venían a inspeccionar el servicio religioso.

Pero hay un caso muy especial que conozco de forma directísima. El protagonista es el R.P. Felipe Pelanda López, capellán del Batallón 141 de Ingenieros, de La Rioja. Este sacerdote nos visitó durante 13 meses en nuestros calabozos sin tener una sola palabra de (sincero) aliento o de (cristiana) piedad ante nuestros muchos pesares. A un detenido que había sido brutalmente apaleado y se quejaba de ello, este hombre —a quien Dios tendrá que amparar muy especialmente— le respondió exasperado: «¡Y bueno, m'hijo: si no quiere que le peguen, hable!». En 1978, cuando vino la Cruz Roja a la cárcel (de cuya visita nos enteramos, según ya expliqué, por la amenaza de muerte previa) le hice saber que tenía un problema de conciencia. «Se trata —le dije— de que uno de los mandamientos prohibe mentir. Lo que quiero saber es si mi obligación como cristiano es decir siempre la verdad, sean cuales fueren las consecuencias». Le estaba preguntando, por supuesto, si debía revelar o no a la Cruz Roja todos los horrores que estaban ocurriendo. «Bueno —respondió— es un caso espinoso. Pero me parece que si un cristiano está en peligro de muerte puede perfectamente ser excusado de un mandamiento».

Este mismo sacerdote entró en la Nochebuena de 1977 en mi calabozo en sombras, me pidió que extendiese una mano y con gesto furtivo puso en ella un caramelo (exactamente uno) y dijo: «Para que te endulce la noche». Del Cristo que estaba por nacer, ni palabra.

Estas anécdotas no representan, por supuesto, a la totalidad del clero argentino. Pero la verdad es que lo que se vio por las cárceles argentinas en todos estos años hace dudar seriamente acerca de las virtudes de esa corporación.

La libertad

En noviembre de 1979 el gobierno de Canadá me concedió una visa de refugiado político por la cual solicité autorización para salir del país. El gobierno militar —que al parecer me había fijado una condena de 4 años— la «concedió» (en realidad, se trata de un derecho constitucional) el 25 de febrero de 1980. Diez días después fui trasladado a la Unidad n.° 1, conocida como «Cárcel de Caseros», en Buenos Aires, y el 19 de abril de ese mismo año se me permitió embarcar en un avión de Canadian Pacific Airlines (bendita sea la Canadian Pacific Airlines) en un vuelo a Toronto, poniendo fin a la Gran Pesadilla. Poco antes de abordar el avión fui llevado a un local de la policía aeronáutica donde un oficial me advirtió que no debía hacer en el exterior declaraciones sobre la situación de las cárceles argentinas «porque usted tiene familiares aquí y podrían tener problemas». Ese fue mi último contacto, por ahora, con la Dictadura que oprime a mi país.

André Malraux ha escrito que «la vida de un hombre no vale nada, pero nada vale la vida de un hombre». Pues eso.

Mario Paoletti

Lecciones de una guerra*

El Operativo Malvinas y los hechos políticos y militares de estos últimos meses se convirtieron en centro de la política argentina y, después de la derrota, en desencadenante de la crisis, que involucra a toda la sociedad

* *Publicado en* Punto de vista, *n.° 15, agosto 1982. Carlos Altamirano, autor de este texto, es miembro fundador del Consejo de Redacción de la revista.*

nacional y toca, en consecuencia, directamente a los intelectuales. *Punto de vista* no considera que esta temática pueda permanecer fuera del espacio de la revista, como reflexión sobre lo sucedido y sobre las posiciones que dividieron el campo intelectual. Desde esta preocupación, Carlos Altamirano propone algunas perspectivas sobre los últimos sucesos en el marco de las cuestiones nacional y democrática. El Consejo de Redacción en su conjunto considera como propias las posiciones del artículo que se publica.

En Buenos Aires, el Operativo Malvinas terminó como había comenzado: con una convocatoria a Plaza de Mayo. Pero la segunda cita no resultó como la primera. Los que, desde el poder o fuera de él, habían fantaseado con alguna nueva versión el 17 de octubre de 1945, se encontraron con que habían promovido una reedición, sí, pero de una fecha más cercana, la del último 30 de marzo[1]. Buena parte de los que casi dos meses atrás animaron la primera convocatoria oficial para celebrar el desembarco en las Islas y cuyas consignas le dieron tono y proyecciones «avanzadas» al operativo militar, reasumirían en la segunda vuelta la figura del «subversivo». Después, todo se precipitaría. Así, tuvimos que asistir como súbditos a las disputas de los «señores de la guerra» que deliberaban sobre el presidente y el futuro que habrían de imponer a los argentinos, sin otros títulos para ello que el monopolio de la fuerza. La encrucijada de la guerra no había traído todos aquellos cambios que muchos, soñando con los ojos abiertos, le atribuyeron a la dinámica de las «contradicciones objetivas». Sólo precipitó el resquebrajamiento de un régimen que vio en la recuperación de las Malvinas un camino para resolver sus problemas, incluido el de su legitimidad.

I

¿Por qué, finalmente, fuimos a una guerra? El pueblo que en los días posteriores a la caída de Puerto Argentino preguntaba lleno de rabia por el sentido del conflicto, no tenía dudas acerca de los derechos argentinos sobre las Islas, ni sobre el carácter imperialista de la reacción británica y la de su socio mayor, los EE.UU. El antimperialismo no era un dato novedoso ni insospechado de la cultura política argentina, aunque el Proceso de Reorganización Nacional había trabajado implacablemente para desterrarlo. La pregunta apunta en otra dirección y revelaba que comenzaba a difundirse la conciencia de que un sentimiento y una reivindicación legítimos habían sido jugados en una aventura militar cuyo precio era la mutilación de otra generación de jóvenes y el agravamiento de una situación económico-social ya insoportable.

El Operativo no fue un rayo en cielo sereno. Tampoco podría decirse que se ignoraba completamente que el tema había sido puesto en el orden del día a partir del recambio producido dentro del régimen militar en diciembre de 1981. Quien quisiera podía leerlo en el diario *La Prensa*, cuyo columnista Iglesias Rouco, que tantos servicios le prestó y le prestaría al «partido de la guerra», anunció el desembarco con mucha antelación, rodeándolo ya entonces de todo el espíritu de exitismo y facilonería que se tornaría en la norma después del 2 de abril. Todo era muy sencillo: la operación, que no presentaba complicaciones desde el punto de vista técnico-militar; la solidez jurídica del reclamo argentino; la moderación, que era de descontar, de la reacción británica y, sobre todo, la benevolente neutralidad de los EE.UU. (si previamente el régimen militar daba algunas muestras claras de su vocación «occidental»). Y, en compensación por algo tan sencillo, ¡cuánto rédito!

II

Tres grandes problemas dominaban al régimen militar cuando el general Galtieri asumió la presidencia: 1. Aislado como nunca desde 1976, ¿cómo prolongar el proyecto que se había dado el pomposo nombre de Proceso de Reorganización Nacional, cuando, después de seis años no ofrecía, incluso para muchos de los que le dieron fervoroso apoyo, otro balance que su eficacia represiva? ¿Cómo conjugar, entonces, las metas que habían dado nacimiento al régimen, y a las que no se estaba dispuesto a renunciar, con una «causa nacional»? 2. Las

[1] *El 30 de marzo de 1982, tuvo lugar una enorme movilización, encabezada por la CGT y los partidos políticos, para manifestarse en contra de la dictadura militar. Tres días después, ésta invadía las islas Malvinas.*

divergencias en las propias filas de la corporación militar. La falta de homogeneidad y de un predominio claro y estable entre corrientes y grupos diferentes había sido un rasgo característico de la dictadura militar argentina desde su mismo comienzo; el complicado mecanismo que se implantó para resolver sobre áreas de competencia, fueros y jurisdicciones no hizo más que traducir institucionalmente esa situación. El fracaso en el cumplimiento de los «grandes objetivos» irritó todas esas divergencias, pero las disputas sordas y discretas de los primeros años se tornaron cada vez más abiertas, hasta alcanzar luz pública con las posiciones «disidentes» del almirante Massera y con el desenlace de la breve gestión del general Viola. A principios del 82, en medio de la crisis económica más grave de la Argentina moderna y con las filas de los «amigos del proceso» raleadas por la derrota del violismo, el legado de la «guerra sucia» se hacía cada vez más pesado y, por ello, menos seguro como lazo único de cohesión entre los diferentes grupos del régimen. 3. La cuestión del Beagle y del Atlántico Sur, un verdadero atolladero para el gobierno argentino que, después de haber impugnado el laudo arbitral y recurrido a la mediación vaticana, no podía rechazar ni aceptar la propuesta del Papa para dar solución al litigio con Chile: lo primero hubiera aislado hasta lo insostenible a la Argentina, cuyo régimen no gozaba de la mejor fama en el mundo; lo segundo era resistido por la mayoría de los jefes militares. Pero no era un área cualquiera la que estaba en juego: el Atlántico Sur se había convertido en una zona de creciente importancia, no sólo por la riqueza real o potencial que pudiera albergar, sino por su valor estratégico ante la inestabilidad de las rutas tradicionales: el país que tuviera la llave del extremo sur era el socio insoslayable de la gran alianza atlántica.

De cara a este conjunto de problemas, la recuperación de las Malvinas parecía poseer todas las virtudes. Agreguemos, porque sin este elemento político e ideológico no se tendría una de las claves del mesianismo beligerante que se había apoderado de los responsables del Operativo, que desde 1978 se configuró, dentro y fuera del régimen, lo que podría llamarse un «partido de la guerra». Su forma más pública y visible era la de un conjunto de círculos y camarillas, liberales unos, nacionalistas otros, pero todos muy activos (conferencias, folletos, libros) en la promoción de una política exterior «fuerte», capaz de poner en vereda a los vecinos y atraer el interés de los «grandes» de occidente hacia una Argentina convertida en potencia regional del Cono Sur. Este «partido de la guerra» que no pudo imponerse en 1978 para ajustar cuentas con Chile, jugó un importante papel en el bloqueo de la propuesta papal sobre el Beagle y en abril de 1982 encontró su «canciller de hierro» y su hora.

III

Todos estos factores se condicionaron recíprocamente y condicionaron el conjunto del proceso, con sus vicisitudes políticas y diplomáticas, durante los dos meses y medio que duró el conflicto. Si el general Galtieri y sus asesores apostaron, al menos durante la primera etapa del enfrentamiento, al todo o nada —*victoria* (es decir reconocimiento de la soberanía previo a toda negociación) o *humillación nacional*— no fue únicamente porque confiaron en la amistosa e incluso cómplice neutralidad del imperialismo norteamericano, sino también porque sólo un éxito neto podía rendir todos sus frutos al moribundo Proceso de Reorganización Nacional. No cortar, de entrada, los puentes de negociación podía parecer más sabio desde el punto de vista diplomático, pero ello le hubiera despojado al Operativo de todas aquellas virtudes que habían encendido la imaginación de sus estrategas. Después del 2 de abril, de las declaraciones desafiantes y de la convocatoria a Plaza de Mayo, promovida para convertir a los jefes del gobierno en intérpretes de la «causa nacional», no se podía ofrecer como resultado la perspectiva de una negociación larga y complicada. El Operativo no se puso en marcha para iniciar la liquidación del proceso comenzado seis años atrás, sino para sacarlo del atolladero y conducirlo al cumplimiento de sus metas.

IV

¿Qué respuesta daba el Operativo a las demandas por las cuales se habían movilizado las fuerzas de la oposición hasta el 30 de marzo (trabajo, salarios, libertades

públicas, soberanía popular)? Ninguna. No obstante, aunque sólo fueron informadas *post festum,* el conjunto de esas fuerzas aceptó sin reservas el hecho consumado y sus direcciones se aplicaron a legitimarlo. Consecuentemente, se convirtió en principio general que reivindicar la soberanía territorial argentina sobre las Malvinas y convalidar el Operativo y sus consecuencias ern una sola y la misma cosa. Cada cual proyectó sus propias expectativas sobre la fórmula de mayor circulación en esos días, «después del 2 de abril, ya nada será igual». Así, la lógica de la guerra se apoderó tanto del gobierno como de la oposición, pero mientras el primero recuperaba con ella el centro de la iniciativa política, la segunda sólo obtenía promesas indefinidas y una mayor tolerancia para exponer sus puntos de vista. Cualquier demanda para alterar aspectos sustantivos del régimen no alcanzaba otro eco que el llamado a la «unión sagrada», en virtud de la cual todo debía ser prorrogado. La permanencia de Roberto Alemann, la víctima segura de la «economía de guerra» según aquellos para quienes «todo había cambiado», fue acaso el índice más claro de la resolución con que los dueños del poder estaban aferrados a sus objetivos y para nada dispuestos a que se los trabajara de apuro.

Los que creyeron —porque querían o necesitaban creer, como fue el caso de la mayoría de los participantes en la Multipartidaria— que el éxito del Operativo tendría como función proporcionar a los jefes militares un repliegue honroso a los cuarteles, después de haber concertado la institucionalización con los dirigentes civiles, tardarían en comprender que el oportunismo y la complacencia con la aventura militar, rendía muy pocos frutos. Porque en los despachos oficiales se elaboraban ideas diferentes acerca del uso que podía tener el «consenso nacional» y su rumbo en la posguerra. ¿Acaso la carta de las Malvinas había sido jugada para entregar después el gobierno a alguna de las fuerzas de la Multipartidaria?

V

En cuanto a los que se propusieron reapropiarse del conflicto para darle una orientación radical, asimilándolo a una guerra de liberación nacional, únicamente lograron encrespar sus propias declaraciones. Quienes disponían del poder no sólo tenían otras ideas respecto del sentido y los límites que debía tener el conflicto, sino también los medios que el poder, precisamente, confiere para implantarlos. Todos los llamados a emprender la expropiación de las firmas de capital británico y norteamericano estaban destinados a caer en el vacío: esas medidas hubieran introducido la división y la ruptura no ya con el imperialismo, sino con el bloque social, reducido pero poderoso, sobre el cual se había asentado el Proceso de Reorganización Nacional. Es decir, hubieran constituido no la «profundización» sino la negación misma del Operativo Malvinas, cuya virtud radicaba justamente en su capacidad para incluir a todos, aun a los abogados nativos del *lobby* británico. El *leit-motiv* oficial —que Gran Bretaña defendía militarmente una concepción «anacrónica»— revelaba con toda elocuencia los límites dentro de los cuales el régimen situaba el conflicto. La legitimación del discurso antimperialista y la ampliación de la tolerancia ideológica no alteraban esos límites, aunque así lo creyera un abstracto voluntarismo que se obstinaba en reafirmar consignas sin posibilidades de concreción. Quienes aseguraban que sólo había que contar con los «hechos», no con las intenciones, contaban en realidad con la voluntad ajena y creían empujar cuando iban a la cola. La guerra de palabras que se libró lejos del frente únicamente sirvió para ocultar el curso objetivo del enfrentamiento bélico real que se desarrollaba en el sur. En el eufórico mes de abril, Adolfo Pérez Esquivel estuvo entre los pocos que dijeron públicamente lo esencial: había que evitar el camino de la guerra, rechazar la mediación de Haig y colocar la negociación en los organismos internacionales; todos los problemas del pueblo argentino seguían en pie.

VI

¿No se deja así de lado el imperialismo, la prepotencia británica y la corresponsabilidad de su socio yanqui en la expedición punitiva de la Navy? En realidad, fue lo único que resultó claro en todo el conflicto, aunque no hubiera en ello nada de «anacrónico». Asimismo, quedó claro cuál es el lugar de la Argentina en el escenario internacional, cuál es su área de pertenencia y dónde puede encontrar sus aliados si busca realizarse como nación independiente, no alineada en la confrontación este-oeste.

Pero el pueblo no necesitaba pagar por esta lección un precio tan alto. ¿A quiénes podía sorprender la actitud recalcitrante de la señora Thatcher, sino a aquellos que celebraron su ascenso al poder en 1979 y creían que bastaba el lazo del anticomunismo para borrar las «jerarquías» entre naciones centrales y periféricas? ¿Quién podía dudar sobre la elección que haría la administración Reagan si se la colocaba en la situación de optar entre el régimen militar de un país dependiente y su principal aliada europea en la estrategia de la guerra fría? Sólo aquel que había dispuesto convertir a la Argentina en un gendarme regional del «occidentalismo» y creía que ello era mérito suficiente para obtener el tratamiento de aliado «grande». De la vanidad de estas ilusiones alojadas en la cúpula, el pueblo habría de ser la víctima, no el beneficiario.

Pero la lección más profunda de la guerra de las Malvinas acaso sea ésta: sólo la recuperación de la soberanía popular permitirá articular las reservas antimperialistas de la sociedad argentina e inscribir en una política exterior coherente la solidaridad que la reivindicación de las Islas ha obtenido siempre en América Latina y el bloque de los no alineados. La disgregación del régimen militar que sobrevino tras la caída de Puerto Argentino, ha abierto la posibilidad de la democratización del Estado y la vida pública, de las instituciones políticas y sindicales, de los órganos de la cultura. Se trata nada más que de una posibilidad. Su realización requiere la voluntad de las fuerzas populares y democráticas para desmantelar la máquina autoritaria que asfixió durante décadas la existencia de la nación y cuyo desarrollo y funcionamiento alcanzó en los últimos seis años los extremos del horror. Los círculos dominantes del *establishment* han hallado en esa máquina, alojada en el corazón del estado, los medios para volver al poder u obstruir los proyectos adversos a su hegemonía. La democratización es, pues, un trayecto cuyo recorrido difícilmente sea apacible porque hay poderosos obstáculos para ello en la sociedad y en el Estado. Pero no hay otro camino tampoco para la «cuestión nacional»: la historia de nuestro país la ha anudado inextricablemente con la «cuestión democrática» y ninguna puede resolverse verdaderamente sin la otra.

Carlos Altamirano

Polémica con Julio Cortázar

Exilio y literatura

Fui amiga personal de Cortázar, lo admiré y lo sigo admirando como escritor; me alegré, con los de mi generación, cuando optó por el socialismo. Todo lo cual no me impidió disentir con él en una circunstancia histórica concreta. La muerte de Cortázar, que fue vivida por mí como algo desoladoramente injusto e irreparable, no me hace arrepentirme de esa disensión. Creo en la polémica y en la pasión por las ideas; creo, también, que con el enemigo real no se polemiza. Con Pinochet, con Videla, toda controversia sería inimaginable (casi resulta inimaginable que tengan alguna idea). Por otra parte, la última vez que Cortázar estuvo en Buenos Aires modificó sus conceptos sobre lo que había llamado «genocidio cultural en la Argentina» y nos prometió, a la gente de El Ornitorrinco, *un diálogo. Diálogo que no pudo cumplirse: Cortázar murió dos meses después.*

(L. H.)

En los últimos tiempos —y según ciertos enfoques más emotivos que rigurosos— los escritores argentinos damos la impresión de no ser más individuos diversos, discutibles en tanto escritores, conscientemente inmersos o no en nuestra realidad; un milagro ha borrado los matices; hoy somos una especie de abstracción que cabría dentro de una de estas dos categorías neoplatónicas: radicados en el exterior, lo que equivaldría a «condenados fatalmente a vivir lejos de la patria», o radicados en la Argentina, lo que equivaldría a «mártires o

muertos en vida»[1]. No discuto que, en muchos casos, la difusión de este esquema responda a un propósito de solidaridad intelectual. Tampoco discuto que se origine en situaciones individuales bien concretas. Lo que pongo en duda es que la situación general del escritor argentino —que, por ejemplo, no es exactamente igual a la del escritor paraguayo o chileno; que tiene características, problemas y salidas propios y que por lo tanto exige que se lo analice en su peculiaridad— dudo, decía, que esa situación encaje en el esquema consignado. Y también pongo en duda la eficacia histórica de erigir masivamente en víctimas a los artistas e intelectuales de cualquier país.

En primer lugar, esto proporciona una coartada y justifica la inacción; si estamos afuera, el exilio por sí mismo ya supone una «causa» e implica una «protesta» ¿para qué intentar algo más? Si estamos en el país, la realidad nos impone el silencio; nada podemos hacer; sin contar con que «ya cargamos con nuestra cruz» por el simple hecho de estar acá. En segundo lugar, este esquema postula implícitamente el congelamiento de la cultura nacional, su imposibilidad absoluta de desarrollarse en —contra— una nueva circunstancia histórica y, en consecuencia de incidir sobre esa circunstancia en el exterior; la fatalidad misma del exilio impondría la desvinculación con el proceso cultural argentino; en la Argentina, el medio nos obligaría a la parálisis.

Un artículo publicado por Julio Cortázar en la revista colombiana *Eco* (N.° 205, noviembre de 1978), contribuye —no intencionalmente pero de manera decisiva— a este esquema. Que Cortázar sea uno de nuestros mayores escritores y tal vez el más universalmente querido por nosotros, que su actitud haya sido siempre solidaria con los pueblos de Latinoamérica, vuelve dignas de atención sus declaraciones, muchas veces negligentes, sobre nuestra realidad cultural. Ya que no se le puede atribuir mala fe, al menos puede suponérsele cierto apresuramiento, una necesidad a ultranza de hacer causa común con los exiliados aun a riesgo de dar una imagen maniquea de la realidad, valiéndose de recursos más pasionales que científicos. Cortázar lo reconoce: «No tengo ninguna aptitud analítica: me limito aquí a una visión muy personal, que no pretendo generalizar sino exponer como simple aporte un problema de infinitas facetas». Pero pese a este propósito explícito, Cortázar generaliza, hace del «de afuera» y del «de adentro» dos condenados sin atenuantes, acomoda la situación de todos los intelectuales residentes en Latinoamérica a los requerimientos de su artículo y, con dolor, nos aplasta de un plumazo.

El artículo se llama «América latina: exilio y literatura», y su intención general no sólo no es imputable sino que puede considerarse generosa. Postula algo así como una ética y una estética del escritor exiliado; propone la no utilización del exilio con disvalor (mera lamentación, o doloroso regodeo en la propia impotencia), sino como conversión lúcida en una acción positiva, en un estímulo creador. Que un escritor use sus palabras para impulsar a otros escritores a que escriban; eso es lo que considero un propósito generoso. Que para eso se valga de recursos lírico-demagógicos, que reemplace con retórica lo que llama falta de «aptitud analítica», no me parece siquiera justificable, sobre todo en alguien que conoce como pocos el valor y el manejo de las palabras.

Lo primero que vamos a tener en cuenta es el punto de vista del artículo. Cortázar afirma escribir desde el exilio, continuamente aporta elementos que lo ubicarían, de manera inapelable, como exiliado: «...me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio sólo se ha vuelto forzoso en estos últimos años (...) Al exilio que podríamos llamar físico habría de sumarse al año pasado un exilio cultural (...) Un exiliado es casi siempre un expulsado, y éste no era mi caso hasta hace poco. Quiero

[1] *Naturalmente esta calificación no alcanzaría a los que Abelardo Castillo caracterizó como «inteligencia nucleada alrededor de* Sur *que aunque algo raleada por la Decrepitud o la Muerte, es la que hoy vuelve a representarnos, junto a Menotti ante el mundo» (Abelardo Castillo, La década vacía,* El Ornitorrinco *N.° 6). Mujica Láinez, por ejemplo, parece hallarse en un país bastante floreciente para las letras. «Estamos allí muy tranquilos (declaró en España, refiriéndose a los escritores). Estamos todos: Borges, Sábato, Silvina Ocampo, Bioy Casares, yo, todos los grandes (...). El único escritor de prestigio que no está en la Argentina es Cortázar, que hace veinte años vive en Europa». Dejando de lado que por lo menos dos de los escritores citados —Sábato y Cortázar— difícilmente suscribirían el espíritu optimista de ese párrafo, y sin poner en discusión el indudable valor literario de los escritores que, según Mujica Láinez, constituyen toda la literatura argentina, vale la pena señalar el criterio elitista y la actitud de jactarse en la propia ignorancia de lo que pasa fuera de la élite, que caracterizarían a los escritores que se «sienten bien» en épocas culturales como la que estamos viviendo.*

aclarar que no he sido objeto de ninguna medida oficial, y es muy posible que si quisiera viajar a la Argentina podría entrar en ella sin dificultad; lo que sin duda no podría es volver a salir (...) mi reciente exilio cultural, que corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto lectores y críticos de mis libros, ese exilio insoportablemente amargo para alguien que siempre escribió como argentino y amó lo argentino...». ¿Tantas palabras para demostrar su condición de exiliado? ¿No bastaba con testimoniar la situación de los que sí debieron abandonar sus países? El propio Cortázar tuvo la honestidad de declarar alguna vez, que él se fue de la Argentina en 1951 porque los altoparlantes peronistas no lo dejaban escuchar tranquilo a Bartok. Nunca, hasta ahora, intentó justificarse por su condición de exiliado y si algo realmente lo justificó, para nosotros, fue la obra literaria excepcional que escribió, en París, pero con lenguaje argentino, y su manera de ir modificando aquella primera concepción sobre el ruido y Bartok. Ahora, sin embargo, declara que su «exilio sólo se ha vuelto forzoso en los últimos años», o sea, que antes no era forzoso pero sí era exilio. ¿Exilio? Es válido suponer que al referirse a sus primeros 25 años pasados en Europa, Cortázar está utilizando el término «exilio», en sentido poético, es decir: nostalgia de la tierra en que transcurrieron la infancia y la juventud, extrañeza del idioma, extrañeza de las costumbres, etc. (Literariamente, el recurso no es más criticable que cualquier otro: un hombre puede sentirse un exiliado mientras camina entre una multitud por la calle Florida, o en medio de una familia que no lo comprende; más melancólicamente, y siempre en sentido poético, hasta se podría afirmar que todo ser humano es una especie de exiliado). Tal vez Cortázar quiso decir que, de un exiliado en sentido poético, se convirtió «en los últimos años» en un exiliado en sentido político. Pero no lo dice. Hago hincapié en esto. Porque varios de los malentendidos del artículo se sustentan en el sentido ambivalente que se le da al término «exiliado». La nostalgia del que, voluntariamente o no, vive lejos de su tierra, y la situación del que obligadamente ha debido marcharse, se aluden de la misma manera, las características de uno y otro se amontonan y así resulta que todo aquel escritor que vive lejos de su patria, es un escritor exiliado, lo que lo convierte, a la vez, en un nostálgico irremediable y en un expulsado político.

Ya refiriéndose a los últimos años, Cortázar habla de su exilio físico y su exilio cultural. En cuanto al exilio físico, declara que si bien es muy posible que pudiera entrar en la Argentina sin dificultad, lo que sin duda no podría es volver a salir. Creo que los dos modos adverbiales son un poco excesivos: matemáticamente es probable que, si Cortázar decide venir, se presente algún tipo de dificultad, salvable o no; en cuanto a que «sin duda lo que no podría...», ese mecanismo de argumentar a priori se parece bastante al de la autocensura, algo que siempre hace más daño que la censura misma. Verbigracia: si María Elena Walsh hubiera supuesto que sin duda su magnífico artículo «Argentina país-jardín de infantes» no iba a ser publicado y, por lo tanto, no hubiera hecho ningún intento porque se publicara, los argentinos habríamos perdido algo que hace directamente a nuestra cuestión cultural y a nuestra libertad. Son los avances que va dando un escritor respecto de los límites impuestos, y no la aceptación protestona de la fatalidad, lo que modifica la historia cultural de un país y, por lo tanto, la historia. Cortázar puede elegir o no la tentativa de venir, de acuerdo al sentido que le otorge a un posible viaje, lo que no puede es justificar su no-viaje presuponiendo la infalibilidad de la derrota, porque eso es estar fijando, también, un modelo de conducta.

En cuanto al exilio cultural, Cortázar lo fundamenta en que la publicación de su libro *Alguien que anda por ahí* sólo habría sido autorizada si se suprimían dos cuentos. Como corresponde, se negó a publicar su libro cercenado, pero ¿esta situación alcanza para determinar el exilio cultural de un escritor? Arbitrariedades o barbaridades como la que consigna Cortázar constituyen el ámbito en el que, salvo épocas excepcionales, han creado y opinado todos los grandes escritores rebeldes en sus países. Y no es que yo, ahora, defienda la censura, la política editorial antinacional, la prohibición de obras y autores universalmente reconocidos, la desjerarquización de la cultura y hasta la franca cerrazón, que debe soportar el sector intelectual —para no hablar de otros sectores bastante más castigados. Simplemente digo que es ésta, y no otra, la situación de nuestros países, la que pretendemos cambiar también con nuestras palabras. Y que, aún bajo estas condiciones, Latinoamérica viene dando una literatura realmente grande, capaz de encontrar un

estímulo y un sentido para el acto creador, justamente en la hostilidad del medio. Y este trabajo continuo por hacer prevalecer la propia concepción del mundo hace que un intelectual o un artista se sienta culturalmente integrado a su país; de ninguna manera un exiliado cultural. Hay pocos casos en que la expresión «exilio cultural» es apropiada. Uno es el de Leopoldo Marechal, tal vez el más admirable de nuestros escritores, y le pasó entre los años 1955 y 1967 sin que hubiera salido nunca de la Argentina. Pero ese silencio que se le impuso —o se impuso—, esa casi muerte obligada, no tiene nada que ver con lo que ocurre con Cortázar, que sigue teniendo absoluta vigencia para nosotros, de quien seguimos comprando los libros y a quien hasta tenemos la suerte de leer en los suplementos culturales de los diarios, pese a la declaración del propio Cortázar de que su «reciente exilio cultural corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto a lectores y críticos de mis libros...».

Y acá llegamos a una segunda cuestión que vale la pena señalar. La negligencia con que Cortázar, que sí parece haber cortado un tajo con nosotros, sobrevuela nuestra realidad cultural. «Y si hay algo peor (escribe), es lo que podríamos llamar el exilio interior, puesto que la opresión, la censura y el miedo en nuestros países han aplastado *in situ* muchos jóvenes talentos cuyas primeras obras tanto prometían. Entre los años 55 y 70 yo recibía cantidad de libros y manuscritos de autores argentinos noveles, que me llenaban de esperanza; hoy no sé nada de ellos, sobre todo de los que siguen en la Argentina».

Sólo me referiré a algunas imprecisiones de este párrafo: 1) Si se le preguntara a cualquier escritor argentino *in situ* y con un mínimo de lucidez, qué es lo que más lo aplasta en la actualidad, probablemente citaría en primer lugar la situación económica. Su respuesta sonaría menos patética que la enumeración antes consignada pero se acercaría más a nuestra realidad y, sobre todo, denunciaría un factor realmente efectivo de censura y de represión cultural. 2) La censura, en efecto, obstaculiza y reduce la difusión de obras literarias, aunque no creo que aplastase la creación literaria; en cuanto a la opresión y el miedo, no sólo nunca han conseguido aplastar la producción artística sino que, en general, le han otorgado un sentido y hasta han generado nuevas corrientes formales. ¿Que muchas veces retardan y dificultan la difusión de una obra? Cierto. Pero Cortázar no habla de la falta de éxito de los «talentos» sino de su rotundo y fatal aplastamiento. 3) El hecho de que Cortázar ya no reciba tantos libros y manuscritos de escritores argentinos noveles no indica, necesariamente, que los «jóvenes talentos» hayan sido aplastados por nada sino, tal vez, que ya no se les ocurre mandar sus manuscritos a París. Puedo intentar una explicación. En la década del sesenta, Cortázar era el acontecimiento literario más detonante de la época, y tal vez el más polémico —justamente porque vivía en París—. Para los que empezábamos a publicar entonces, era una especie de contemporáneo generacional, de amigo importante. Un escritor cercano, pese a la lejanía cronológica y física. Para la generación que empieza ahora, en cambio, es una especie de clásico; muy querido y admirado, pero clásico al fin. Ya no se lo discute; su obra ha decantado sola, y el Cortázar esencial que queda es sin duda un maestro de la narrativa, pero no tan próximo como para que a alguien se le ocurra mandarle un libro primerizo o un manuscrito. En cuanto a esos jóvenes talentos que en el 55 o el 60 llenaban a Cortázar de esperanza (¿Oliveira no diría que lo «llenaban de hesperanza», Cortázar?) ya no son tan jóvenes; una parte ha madurado literariamente y, con las dificultades ya consignadas, va configurando su obra. Otra parte, ni siquiera tenía verdadero talento. Suele suceder. Por otra parte, la década del sesenta fue tan brillante, tan eufórica —para toda la literatura latinoamericana— que, en comparación, otra época literaria puede parecer opaca. Con malicia, también se podría preguntar qué fue de ese aluvión de obras espléndidas —*Cien años de soledad, Rayuela, La ciudad y los perros, El siglo de las luces, Las armas secretas, Los funerales de la Mamá Grande, Conversación en La Catedral*—, que a los jóvenes talentos nos llenaban de esperanza en la década del sesenta. Por supuesto que toda esa fiesta tenía que ver con un fenómeno histórico que parecía extenderse por toda América. Pero, ¿qué hacemos los escritores, ciertos escritores, cuando el fenómeno se revierte? ¿Enmudecemos, hasta que vengan épocas mejores? ¿Cambiamos de país? ¿Agotamos nuestras palabras en lamentaciones por nosotros mismos? ¿O asumimos, por fin, con los riesgos que implica, el

poder modificador que, en épocas más propicias, solemos asignarle a la literatura?

La tercera cuestión que quiero señalar es cierta tendencia de Cortázar a generalizar y dramatizar excesivamente cuando se refiere al exilio de los intelectuales, y sobre todo, a su propio flamante rol de intelectual exiliado. «Creo que las condiciones están dadas entre nosotros, los escritores exiliados, para superar el desgarramiento, el desgarramiento que nos imponen las dictaduras (...) El hecho está ahí: nos han expulsado de nuestras patrias (sic). En términos compulsivos y brutales (el exilio) tiene el mismo efecto que en otros tiempos se buscaba en América Latina con el famoso "viaje a Europa" de nuestros abuelos y nuestros padres. Lo que ahora se da como forzado era entonces una decisión voluntaria y gozosa (...) Ya no se trata de aprender de Europa, puesto que incluso podemos hacerlo lejos de ella (...) se trata sobre todo de indagarnos como individuos pertenecientes a pueblos latinoamericanos...». Súbitamente, Cortázar parece haber olvidado que él, hace veintiocho años que se fue a París, que su viaje a Europa no es demasiado diferente del que emprendieron «nuestros abuelos y nuestros padres», que no se fue «forzado» sino por «una decisión voluntaria», y que en estos veintiocho años regresó una sola vez en calidad de escritor a nuestro país. Hechos, todos estos, que no desmerecen su obra literaria excepcional ni su opción afectiva (y a la distancia) por los movimientos progresistas de América Latina. Pero la desautorizan como latinoamericano brutalmente expulsado de su país en los últimos años.

Creo que Cortázar se ha dejado llevar hasta la exageración por el valor emotivo de las palabras y, a medida que avanzaba en su artículo, se iba olvidando de algo que él mismo planteó al principio, lo que estaba tratando era «un problema de infinitas facetas». Si fuera válido el equivalente exiliado-expulsado que él mismo propone, sólo una mínima parte de los escritores argentinos en el extranjero entraría dentro de esta categoría. Un enfoque menos desgarrador pero más realista nos permite ver que el éxodo de muchos escritores argentinos obedece a razones diversas. Entre otras: 1) dificultades económicas y laborales (que, naturalmente, no afectan sólo a los escritores), 2) un problema editorial grave, que obstaculiza las tareas específicas del escritor, 3) una cuestión de aguda sensibilidad poética: sentir que él no puede soportar lo que sí soporta el pueblo argentino, 4) la búsqueda de una mayor repercusión o de una vida más agradable que ésta, 5) la búsqueda de un ámbito de mayor libertad.

Y es este último punto el único en que conviene detenerse, ya que plantea una cuestión de fondo.

La libertad, ¿no es el ámbito que le corresponde a un intelectual, a un creador? ¿No es el ámbito que necesita para desarrollar plenamente su pensamiento y su obra artística? Sin duda que sí. Las restricciones a esa libertad, entonces ¿no son una razón suficiente para que un escritor se sienta obligado a irse aun cuando nadie, explícitamente, lo expulse? Para responder a este interrogante puede considerárselo según dos aspectos: el de la creación, y el del testimonio inmediato. En cuanto a la creación (independientemente del trámite posterior, y por supuesto que necesario, de la publicación), sólo el autor puede decidir cuál es el ámbito que necesita para su trabajo. Si le basta con la libertad de su pieza, si necesita una atmósfera cultural libre, si le hace falta oír su idioma y recorrer su barrio y palpar la realidad de su gente, o si por el contrario sólo a la distancia y a través de la nostalgia consigue testimoniar su mundo, ésas son elecciones que, a priori, no son ni buenas ni malas. Turgueniev escribió su obra en París y Tolstoi nunca salió de Yasnaia Poliana; Hemingway necesitó vivir los lugares, Cortázar recordar su Buenos Aires personal desde París, Rulfo quedarse en México. Sólo sus obras justificarán o no estas elecciones. Son elecciones egoístas, en el sentido unamuniano, que tienen que ver muy poco con el exilio político; no se explican sino por la paradójica, condición egoísta del actor creador y sólo pueden ser juzgadas a partir de la obra que produce esa actitud egoísta. Si Gauguin hubiera sido un pintor mediocre, su famoso acto de libertad se habría transformado en una intrascendente canallada de entrecasa.

Algo similar puede aplicarse a la obra de pensamiento a largo plazo, a la obra científica, sólo que en ese caso el «ámbito propicio» suele consistir en recursos materiales concretos que, con mucha más frecuencia que en el caso de la creación artística, vuelven necesario el éxodo.

En cuanto al aspecto testimonial, en cuanto al ejercicio inmediato de la libertad que sólo tiene sentido en tanto actúa ahora y aquí sobre los otros, siempre está

condicionado por esos otros. En una isla desierta yo puedo hacer un ejercicio total de mi libertad de expresión, puedo decir mi verdad sobre el mundo tal como la concibo, pero ¿para qué y para quién la digo? Y yendo a una situación menos extrema: ¿qué sentido tiene, para un escritor nacional, testimoniar su verdad si no va a ser leída por aquellos, fundamentalmente sus compatriotas, para quienes esa verdad está destinada? La escritura como acto político necesita el receptor adecuado, no es un grito en el vacío ni tiene un valor absoluto: su valor es circunstancial y, por lo tanto, debe estar inmersa en la circunstancia sobre la que pretende actuar. De modo que, en este caso, la búsqueda de un ámbito de mayor libertad de ninguna manera tendría un carácter compulsivo.

Esto no invalida la elección personal de un escritor de irse a vivir donde le parezca: y mucho menos niega el hecho de escritores que han debido irse sin posibilidad de elección. Simplemente, intenta desvirtuar ciertas generalizaciones que nos están transformando en extraños para nosotros mismos y que nos imponen una realidad estática y aplastante.

No somos héroes ni mártires. Ni los de acá ni los de allá. El alejamiento, la permanencia en el propio país, en sí mismos carecen de valor ético. Los «esfuerzos que los sufridos intelectuales llevan a cabo para mejorar un aspecto de la Argentina», de que habla Marta Lynch en «El duro oficio de ser argentinos» (*Clarín, cultura y Nación*, 2 de agosto de 1979) también son una bonita generalización, una manera retórica de justificarnos en montón. Se puede ser un traidor adentro o afuera, un gran escritor en el propio país o en el extranjero. Se puede asumir una perspectiva nacional aun en el exilio y escribir desde la torre de marfil en el propio suelo. Qué hizo, qué hace un escritor con sus palabras, ésa es la cuestión última.

Ya sabemos que no estamos en el mejor de los mundos. Que muera o se silencie un solo hombre, aquí o en cualquier lugar del mundo, sin que nadie responda por su libertad y por su vida, ya es un hecho de tanto peso como para que signe cada una de nuestras palabras y de nuestros actos. Pero no aceptamos que se lo transforme en nuestro símbolo. Porque eso sería aceptar como símbolo la muerte. Y a nosotros, acá, nos toca hacer aquello que Cortázar, ahora sí con toda su lucidez de escritor, recomienda a los latinoamericanos residentes en Europa: sumergirnos en nuestra situación y volverla un hecho positivo. No aceptamos, de París, la moda de nuestra muerte. Es la vida, nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos.

El Ornitorrinco, n.º 7, enero-febrero 1980

Exilio y literatura (II)

26 de noviembre, 1980

Querida Liliana:

Recibí el artículo y tu carta. Al final me decís que te escriba a lo de tu mamá en la calle Bulnes, pero muy lilianamente te olvidás de ponerme el número. Sin duda me lo diste en París, y yo muy julianamente lo perdí. De modo que mando esto como una botella al mar aprovechando una vaga indicación del protervo Ornitorrinco en el sentido de encaminar las cartas a la SADE, horresco referens. Pero a lo mejor te llega. De todas maneras, el texto de mi respuesta se lo doy a EFE, y las razones las encontrarás en él si te llega, o si alguna vez te lo hacen llegar desde cualquier otro país donde se publique. Como comprenderás, me parecería idiota que El Ornitorrinco *lo publicara, a menos que me engañe totalmente sobre lo que ocurre en Buenos Aires. En fin, creo que en esas pocas páginas esto queda sobradamente explicado.*

Si tenés algún comentario que hacerme (desde luego me gustaría, porque sé que todo esto es materia resbalosa y no pretendo entenderla bien ni mucho menos estando tan lejos del lugar de los hechos), te pongo mi nueva dirección parisina.

Saludos a los ornitorrincos en bloque, y mi afecto de siempre.

Carta a una escritora argentina

Querida Liliana Heker, tu artículo «Exilio y literatura» (en *El Ornitorrinco*, Buenos Aires, enero/febrero de 1980) lleva como subtítulo «Polémica con Cortázar». Nunca he olvidado que «polémica» se emparenta con «polemos»,

la guerra, y por eso detesto la palabra y prefiero sustituirla mentalmente por «diálogo»; del tono de tu texto deduzco que también ésa es tu intención, y que lo de «polémica» es más bien una ranada del ornitorrinco, si me permitís la hibridación, para que los lectores más belicosos se relaman las fauces anticipando sillas rotas, tirones de camisetas y otras demostraciones propias de intelectuales ansiosos de verdad. No les daremos el gusto, pero desde luego buscaremos la verdad, tan lejos el uno del otro en el espacio pero desde un terreno común que, lo sé de sobra, compartimos y queremos.

Para esto, sin embargo, hay un problema que no parecés haber pensado: al hacer públicas tus críticas, me invitás obviamente a responder a través de *El Ornitorrinco* o de cualquier órgano de prensa argentino. ¿Pero qué prensa? A mi afirmación de sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural, después de prohibiciones inequívocas, contestás que exagero puesto que incluso se me lee en «los suplementos culturales de los diarios». Sí, es cierto, en la medida en que esos suplementos seleccionan los textos que les envía la Agencia EFE, a la cual destino también esta carta y que distribuye sus materiales en diversos países. ¿Te has preguntado qué textos seleccionan esos suplementos? Respuesta: los exclusivamente literarios, cuando en estos últimos tres años he escrito sobre todo artículos directamente referidos al estado de cosas en nuestro y nuestros países. ¿Qué satisfacción puede tener alguien como vos leyendo un texto mío cuya publicación depende exclusivamente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión? En resumen: si quiero que esta respuesta, que EFE va a enviar a esos diarios que todavía me publican allá, te llegue como carta abierta, tengo que redactarla como vos has redactado tu texto, es decir hablando de todo menos de lo que pone en marcha ese todo. Y pasa que yo no tengo por qué escribir así, puesto que mis artículos se publican en muchos otros países y ésa es mi manera de dar a conocer lo más ampliamente posible lo que me parece necesario y útil, y a la vez confiar en su ingreso, por diversas vías, a su destinataria natural que es la Argentina. Curioso cambio de cartas abiertas, como ves, en el que vos evitás hablar de lo único que en el fondo me interesa hablar a mí, y yo preveo que mi respuesta sólo te llegará un día indirectamente y no en los suplementos dominicales de Buenos Aires, a menos que éstos te la ofrezcan amablemente recortada *ad usum delphini.*

Para empezar este imperfecto diálogo, se me ocurre que no tenías demasiadas críticas que hacerme; en todo caso, el hecho de que apruebes mi punto de vista general sobre el exilio de tantos intelectuales latinoamericanos (en el sentido de volverlo afirmativo y combativo, quitándole toda la negatividad que encierra como noción estereotipada), anula casi totalmente tus discrepancias colaterales; pero me gustaría dejar en claro algunas cosas, precisamente para que esa noción positiva del exilio se dé en todos nosotros, aquí y allá, sin ambigüedades peligrosas. Empiezo, muy rápidamente, por una rectificación personal: te molesta que yo haya explicado con cierto detalle por qué y cómo me considero un exiliado de la Argentina, y parecés creer que he buscado sumarme ahora —después de tantos años de vivir en Europa— a los que han debido abandonar más o menos forzosamente sus países. Aunque en las frases que citás queda bien claro que no solamente no me estoy «mandando la parte» de exiliado sino que me fui hace mucho del país porque me dio la gana, agrego ahora para vos que las circunstancias actuales me llevan a sentirme tan exiliado como cualquier otro, y que sólo en esas condiciones me he creído y me creo con derecho a hablarles a mis coexiliados de toda América Latina para invitarlos a una lucha positiva y no a la usual nostalgia llorona. No solamente no reclamo una antigüedad injustificada en este triste empleo, sino que en muchas entrevistas que desde luego no conocés por las razones *ut supra*, he insistido en la noción para mí compulsiva del exilio, y por lo tanto en que no era para nada mi caso; si en el artículo que criticás se me fue eso de que el exilio «sólo se me ha vuelto forzoso en los últimos años», lamento la patinada involuntaria y dejo definitivamente en claro que jamás fui ni me creí un exiliado hasta eso que más arriba llamé «circunstancias actuales», concretamente el golpe militar del 76 y la censura subsiguiente, expresa o tácita, que impide cosas como la publicación de parte de mis textos de la misma manera que te impide a vos ahondar explícitamente en las causas fundamentales del exilio. En cuanto a que considerés exagerada mi afirmación de que salir de la Argentina me sería más difícil que entrar, lamento que hayas pasado por alto la fecha en que se publicó esa afirmación, a

fines del 78, cuando la escalada de la tortura, los asesinatos y las desapariciones llegaba a su punto más monstruoso. Ya sé que ahora, mientras escribías tu artículo, la paz del cementerio deja crecer poco a poco los pastitos del olvido, y que casi seguramente nadie se metería conmigo en la Argentina a pesar de viejas cuentas por cobrar, la del Tribunal Russell, por ejemplo, y pará de contar.

Estas aclaraciones personales eran necesarias aunque sin importancia esencial; lo importante me parece la tremenda contradicción entre el principio y el final de tu artículo. Hacia el final te alegrás de que yo haya tomado partido por una dinámica —para mí lo más belicosa posible— del exilio; pero al principio me acusás de contribuir directa o indirectamente a una división abstracta y mortecina entre exiliados en el exterior, «condenados fatalmente a vivir lejos de la patria», y exiliados en la Argentina, o sea, «mártires o muertos en vida». Bueno, si esto fuera así, me pregunto para qué diablos andaríamos yo y muchos otros removiendo el hormiguero si no hay más que mártires o condenados que remover. Precisamente, el temor de que estos destinos puedan pegarse como etiquetas prefabricadas (por la Casa Rosada) en la espalda de los exiliados, es la razón que nos lleva a muchos a decirle a la junta por todos los medios a nuestro alcance que el tiro del exilio le ha salido por la culata, y que vamos a seguir peleando desde adentro y desde afuera por el único exilio que nos parece válido: es el que le espera a ella y a sus cómplices internos y externos, igualito que a Somoza, igualito que a Batista.

Pero hablando ahora de nuestro oficio, Liliana, hay algo que no entiendo en tu razonamiento. Discutís mi noción de «exilio cultural» en el sentido de que la supresión o censura del pensamiento escrito es materia corriente en nuestros países, y una vez más te parece que exagero. En primer término, hay eso de que mal de muchos, consuelo de tontos; en segundo, lo que ahora nos interesa concretamente a vos y a mí es la Argentina en ese plano, y el hecho de que en Guatemala o Bolivia lo censuren a Fulanito no modifica para nada mi repulsa a toda censura en nuestro país. Vos decís que a pesar de esa situación general, Latinoamérica sigue dando «una literatura realmente grande», lo cual es archicierto porque los escritores decentes respondemos casi siempre al principio del «challenge and response». Pero aquí no se trata de los escritores sino de los lectores, Liliana; el verdadero exilio cultural se produce cuando cualquiera de nosotros escribe algo y, como en la frase de Jorge Asís que citás, después de haberlo escrito no lo puede publicar en su país. ¿Por qué, como siempre, poner el acento en el escritor, hacer elitismo gremial, cuando el escritor se defenderá como gato panza arriba dentro o fuera del país, y seguirá siendo siempre un escritor? El problema no es ése, sino que de golpe el escritor queda privado de sus lectores, roto el puente de la comunicación; y si esto es duro para nosotros, poco importa frente al hecho infinitamente peor de que todo un sector de lectores queda privado del escritor. Ahí los verdaderamente exiliados son los lectores, que día a día enfrentan un panorama en el que faltan la mayoría de los libros o artículos escritos en el exterior, y sólo cuenta con los del interior en la medida en que su contenido no vaya más allá de lo tolerado. Acabo de leer en México los textos de Gregorio Selser sobre el grotesco episodio en torno a *El Principito*, nada menos; acabo de publicar en México un libro de cuentos que contiene dos o tres que jamás podrían ver la luz en la Argentina. Que mis lectores leyeran esos cuentos sería mi más alta recompensa, no por haberlos escrito sino porque estarían donde deben estar, en manos argentinas. No será así, salvo mínimas excepciones, y vos lo sabés de sobra. Claro que nadie se va a morir por no leernos a los de afuera o a los de adentro; pero, como dice la gente, no te morirás pero te irás secando.

Para terminar me acusás de exagerado (lo soy con frecuencia) al hablar de las razones del exilio exterior. En vez de denunciar la causa central de ese exilio (ya sé que no podés hacerlo, pero entonces no habría que tocar el tema públicamente y con fines polémicos) acumulás otras razones que yo parezco ignorar: dificultades económicas, problemas editoriales, cuestiones de «aguda sensibilidad poética» que vuelve insoportables las condiciones internas, y búsqueda de un «ámbito de mayor libertad», todo eso es cierto y malditamente cierto, pero todo eso es nada frente a la razón esencial. Si a los escritores sumás los artistas y los científicos argentinos desparramados en el mundo, te encontrás con un país atrozmente empobrecido en el plano cultural. Y la gran mayoría de esa gente no se ha ido por las razones que enumerás; si no siempre han sido obligados por la amenaza, lo han sido por la imposibilidad de seguir dicien-

do lo que creían su deber decir; cuando un Rodolfo Walsh lo dijo, lo eliminaron cínicamente al otro día. Esto, Liliana, no nos da a los de afuera ninguna jerarquía con respecto a los que siguen en el país; simplemente, aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan, tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria. Hay y habrá, claro, lenguajes cifrados en la Argentina, muchas cosas se dicen hoy entre líneas, y eso ya es mucho; pero ese tipo de comunicación críptica no va más allá del círculo que conoce las claves, y escapa por completo al lector de la calle y del vasto interior, ese lector que en cambio comprendería tan bien los últimos cuentos de Humberto Constantini que, por supuesto, serán publicados en México y no en Buenos Aires.

Tenés toda la razón, Liliana, no somos ni héroes ni mártires; una vez más somos gente barrida afuera o aplastada adentro. Discutir estas cosas entre nosotros es perder un tiempo que no pierden los que nos barren y nos aplastan; por eso no te he contestado para polemizar, como creo que tampoco vos me escribiste para eso. Una vez en un club de aficionados de provincia vi a dos boxeadores que se sublevaron al mismo tiempo contra el árbitro y le anunciaron que le iban a romper la cara si no los dejaban seguir como les daba la gana en vez de pararlos y censurarlos a cada momento. Así, Liliana, así creo que vamos a seguir todos nosotros desde afuera y desde adentro; el ring es grande, y al árbitro lo conocemos de sobra.

Julio Cortázar

Respuesta de Liliana Heker*

Cortázar: la etimología de la palabra «polémica» no modifica su connotación actual, que la aproxima más a la controversia que a la guerra. El hecho de que usted deteste esa palabra («..."polémica" se emparenta con "polemos", la guerra, y por eso detesto la palabra») no debió impedirle advertir que en mi nota «Exilio y literatura» (*El Ornitorrinco*, N.° 7) se ponían en discusión algunas cuestiones: 1) el rol que debe o no corresponderle a un escritor bajo un régimen militar como el que actualmente gobierna la Argentina; 2) si, en términos de eficacia, pesa más el cómodo ejercicio de la libertad en el auto-exilio o el ejercicio riesgoso de una libertad restringida en el medio que se pretende modificar; 3) el alcance de las expresiones «exilio» y «exilio cultural».

Yo basaba mi nota en algunas opiniones suyas de «América latina: exilio y literatura» (*Eco*, N.° 205), con las que no coincidía y que citaba rigurosamente. Si a su vez usted hubiera discutido mi texto nos habríamos aproximado un poco más a la verdad. En eso reside la virtud de las polémicas; nadie las gana o las pierde, ni matan a nadie, como ocurre con las guerras: permiten conocer una opinión y sus objeciones.

No se trataba de romper sillas («...para que los lectores se relaman las fauces anticipando sillas rotas, tirones de camiseta y otras demostraciones propias de intelectuales ansiosos de verdad»). «Romper sillas», «darse tirones de camiseta», son expresiones que aluden más a la sensibilidad futbolística que a la confrontación de ideas entre escritores que disienten entre ellos. Tampoco se trataba de responderle a una cordial interlocutora imaginaria, como usted en definitiva hizo. Vale decir: usted eludió la discusión.

En su «Carta a una escritora argentina» no hay una sola cita ni una sola síntesis rigurosa de mis palabras; tampoco, el menor indicio de que las haya leído con atención. En cambio, su retórica sugiere una misteriosa polemista que escribe movida por sentimientos personales («...te alegrás de que yo haya tomado partido...», «...te molesta que yo haya explicado con cierto detalle...», «...parecés creer que he buscado sumarme ahora...»); una polemista bastante original ya que, en términos generales, está de acuerdo con las opiniones que pretende cuestionar («...se me ocurre que no tenías demasiadas críticas que hacer-

* *Premeditadamente eludo el tuteo en mi respuesta. Por razones cronológicas resulta natural que Cortázar utilice este tratamiento para dirigirse a mí. La recíproca, en cambio, conferiría a mi texto un tono algo ajeno al carácter que pretendo darle a mi respuesta. Esta no es una carta personal: es un texto en el que se discute, no sólo con Cortázar, cuál debe ser la militancia de un escritor en el país que eligió como suyo.*

me...», «...el hecho de que apruebes mi punto de vista general...», «...anula casi totalmente tus discrepancias colaterales...»).

Pero el caso es que en todo mi artículo no he expresado un solo sentimiento personal; le propongo que los busque atentamente. Es más, recurrir a sentimientos personales cuando se está tratando una cuestión ideológica indica endeblez en los argumentos, o demagogia. Y además, yo no apruebo su punto de vista general; al contrario: uno de los asuntos que discuto en particular es el punto de vista de su texto, el que usted haya abordado el problema del exilio considerándose a sí mismo un exiliado[1]. Lo que sí destaqué es la intención general de ese texto. Dos veces: en el cuarto párrafo y en el párrafo final. Concretamente escribí: «Su intención general no sólo no es imputable sino que puede considerarse generosa (...); propone la no utilización del exilio como disvalor, sino como conversión lúcida en una acción positiva, en un estímulo creador». Y en el párrafo final: «Y a nosotros, acá, nos toca hacer aquello que Cortázar, ahora sí con toda su lucidez de escritor, recomienda a los latinoamericanos residentes en Europa: sumergirnos en nuestra situación y volverla un hecho positivo». Ahora que tiene esta nueva oportunidad de leerme, tal vez advertirá a qué queda reducida la «tremenda contradicción entre el principio y el final de tu artículo». Cuidemos los adjetivos, Cortázar. Una contradicción no se vuelve más contradictoria porque se la califique de «tremenda». Si además esa contradicción no existe, hay derecho a pensar que usted a veces utiliza las palabras como meros ruidos.

El hecho, supuesto por usted, de aprobar yo el punto de vista general (yo escribí «intención») de su artículo anularía casi totalmente las discrepancias colaterales. Esa apreciación suya es puramente subjetiva. Las cuestiones que usted considera «colaterales» —y que constituyen el tema central de mi discusión— son las que atañen a la actitud que, a través de la historia, han venido asumiendo en todos los países los escritores con conciencia nacional: entender que la literatura y el pensamiento cumplen un rol dentro de un proceso muy vasto y complejo, en el que participa todo el pueblo, y que es a los intelectuales a quienes corresponde definir el signo y la gravitación de ese rol, y resistir y oponerse a una «cultura» impuesta por el orden dominante.

¿Estas cuestiones le parecen colaterales? Pero tal vez eso no tendría que sorprendernos. En 1951 a usted le desagradó la realidad del peronismo; no intentó entender esa realidad ni modificarla; simplemente se fue a París. Nadie lo echó, no huyó por motivos políticos: se fue. Queda muy claro, y usted lo admite, que no era un exiliado, y también queda muy claro que no consideraba la cuestión nacional como asunto suyo. En treinta años, usted sin duda ha modificado su concepción general del mundo: viajó a Cuba, dice haber optado por el socialismo, se adhirió a los movimientos de liberación. Pero nunca volvió a la Argentina. Por último, ya hace años, eligió nacionalizarse francés. La historia de lo que usted enfáticamente llama «mi pueblo» seguía sin parecerle asunto suyo. Cierto, sí, una vez volvió: en abril de 1973 visitó nuestro país. En esa oportunidad nos confesó a la gente de *El escarabajo de oro* que no entendía la realidad argentina. Es natural: un país, visto de cerca, es complejo. Desde 1951 hasta 1973 habían pasado muchas cosas: obreros, intelectuales, políticos, estudiantes, habían actuado, habían sido silenciados, habían disentido, habían retrocedido o avanzado, habían ido modificando con sus actos la realidad nacional hasta llevarla a esa situación de abril de 1973 que usted consideró favorable para visitarnos. En esa época se adhirió de hecho al proceso que estaba viviendo la Argentina. Publicó una novela, *Libro de Manuel*, que de ninguna manera estaba a la altura de sus mejores textos, pero que yo misma defendí como opción (*El escarabajo de oro*, N.° 46, 1973). Ese libro no valía por su poder modificador ni como hecho artístico; su valor circunstancial residía en demostrar tácticamente que Julio Cortázar, uno de nuestros mejores narradores actuales y muy leído por la derecha, Cortázar, que empezó publicando en *Sur*, había roto manifiestamente con la derecha.

Ese libro era una adhesión. Y, si me permite definir su conducta, yo diría que en general usted actúa de ad-

[1] *Usted me dice: «...si en el artículo que citás se me fue eso de que el exilio "sólo se me ha vuelto forzoso en los últimos años" lamento la patinada involuntaria...». Ocurre, sin embargo, que en su texto usted hace quince menciones a su condición de exiliado. Dice, entre otras cosas: «Nos han expulsado de nuestras patrias...». Como verá, resulta muy difícil atribuir su autodenominación de exiliado a una «patinada involuntaria».*

herente. Apoya movimientos, se manifiesta partidario, se solidariza. Ese es un rol legítimo, sin duda, y le permite hacer pesar su prestigio. Y sus privilegios. En efecto, le guste a usted o no, su situación es de privilegio: escritor no exiliado, no habitante de un país sometido, difundido internacionalmente y además, ahora, casi francés. No sé del caso de muchos argentinos que se hayan ubicado en una situación tan cómoda para luchar por «su pueblo». Pero, si usted quiere, admitamos que en eso, en la impune lejanía que usted ha elegido, resida su eficacia. La suya.

Lo curioso es que ahora, en virtud del riesgo que otros hombres han corrido por quedarse en su patria, y aun de la muerte de otros hombres, usted convierte su vivir en París en una —la— elección combativa: usted ahora es un escritor con conciencia nacional que ha elegido el mejor camino. El único posible, al parecer. Lo recomienda a los otros escritores argentinos. Escribe: «Simplemente, aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan, tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria».

Quiero señalar tres puntos de ese párrafo:

1) El uso de «nosotros». ¿En qué legión se está enrolando mediante el pronombre «nosotros»? ¿En la de los escritores argentinos que desde hace treinta años viven en París? ¿En la de los escritores argentinos que, ante la deprimente situación nacional, han decidido vivir más cómodos en el extranjero? ¿En la de los poquísimos escritores argentinos que, profundamente ligados siempre a la realidad nacional, ha debido irse por razones políticas concretas? La aclaración sería importante ya que su carta, como usted mismo lo advierte, está destinada a lectores extranjeros, quienes, al no tener referencias, darán a su frase cualquier sentido, o el sutilmente heroico (¡ah, «polemos»!) que desliza su retórica. «Tendrán que reunirse con nosotros» implicaría una orden militar, llegar en pelotón a esa especie de puesto de avanzada de la literatura nacional, puesto en el que usted ya se ubicó irrevocablemente por la gracia del pronombre «nosotros». Usted ya lo ha elegido; ahora, los valientes tendrán que seguirlo. No es la única vez que usted se ampara en el «nosotros». En la respuesta que le da a Julio Huasi, y que publicó en parte *Reportaje a la cultura* (N.º 2), dice: «¿Dónde están, quiénes son los verdaderos exiliados? ¿Nosotros, dispersos en el planeta, o todo un pueblo privado de sus mejores artistas y escritores?». Acá, la expresión «nosotros, dispersos en el planeta» confiere a su situación particular un dramatismo que, al aplicarlo a su situación real, resulta un poco cómico. Y no voy a enumerar por ahora a todos los dramaturgos, narradores, poetas, actores, directores de teatro, pintores y músicos que actualmente viven en la Argentina porque la sola expresión que usted utiliza, «los mejores», dentro de la cual se enrola, es tan megalómana que no necesita ser refutada[2]. En cambio le voy a recordar que «todo el pueblo» siempre ha estado privado de sus mejores artistas y escritores. Y no sólo por la censura. Esa es una de las razones por las que ciertos escritores decidimos quedarnos: porque es este país nuestro el que queremos cambiar. Esta realidad —un pueblo real que no tiene acceso a la cultura, gente que a veces no tiene para comer, desocupados, desaparecidos por los que nadie responde, hombres a los que echan del trabajo por plegarse a un paro—, todo esto es la realidad nacional. ¿Se puede, a la vez, elegir afrontarla y elegir vivir en París? Quizá. Pero, ¿se debe?

2) La expresión «decir lo que verdaderamente piensan». Usted escribe: «...aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria». Y yo le pregunto: ¿a quién se lo van a decir entonces? Cito lo que ya escribí: «¿Qué sentido tiene, para un escritor nacional, testimoniar su verdad si no va a ser leída por aquellos, fundamentalmente sus compatriotas, para quienes esa verdad está destinada? La escritura como acto político necesita el receptor adecuado, no es un grito en el vacío ni tiene un valor absoluto: su valor es circunstancial y, por lo tanto, debe estar inmersa en la circunstancia sobre la que pretende actuar». Su planteo sobre la escritura de sus textos políticos es exactamente el opuesto del que yo propongo: usted desplaza al receptor en beneficio del derecho de Cortázar a decir lo que se le ocurra. Pero decir lo que a uno se le ocurre no es lo mismo que tener lucidez política. Usted escribe: «...yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en mu-

[2] *Sin entrar por ahora en consideraciones de eficacia política, le recuerdo que en la actualidad viven en la Argentina escritores como Borges o Sábato o Bioy Casares o Mujica Láinez. Este hecho hace que su juicio taxativo sea, por lo menos, discutible.*

chos países y ésa es mi manera de dar a conocer lo más ampliamente posible lo que me parece necesario y útil».

Usted se emociona con su libertad. «Yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos países». Lo felicito. Pero ocurre que para algunos intelectuales argentinos «publicar en muchos países» no atemperaría el hecho de «publicar intrascendencias en la Argentina». Esos intelectuales no ponen el acento en *«publicar» sino en «testimoniar la realidad nacional».*

No los calma ser difundidos a través del planeta: buscan pesar sobre la circunstancia argentina. Usted podría argumentar con todo derecho que ése no es su propósito. Pero no lo argumenta; elige, al parecer, la ubicuidad: el párrafo que cité («yo no tengo por qué escribir así puesto que mis artículos se publican en muchos países...») termina: «...y confiar en su ingreso, por diversas vías, a su destinataria natural que es la Argentina». Esa confianza en que sus textos llegarán «por diversas vías» es un proyecto demasiado vago, demasiado fundado en el azar —o en el trabajo y el riesgo de otros. ¿Se ha preguntado, Cortázar, si sus textos políticos son lo bastante sólidos, si están fundados en un conocimiento de la realidad nacional lo suficientemente profundo como para que valga la pena de que alguien aquí se haga cargo de esa «clandestinidad» que usted propone para su difusión?

3) La conducta que usted propone —que los que tengan algo que decir se vayan de la Argentina— es curiosa. La derecha no lo habría expresado mejor. Yo no creo que aquellos que forzosamente han debido irse suscribieran esa frase suya. No creo que un escritor profundamente argentino como Humberto Constantini, al que usted cita, que un escritor con clara conciencia nacional como David Viñas, a quien no cita, les recomendara a todos los escritores de la Argentina que tienen algo que decir lo mismo que usted les recomienda. El exilio es una fatalidad, o una desdicha, no una militancia demoledora. Un escritor, individualmente, puede elegir irse: su obra y sus actos justificarán o no esa elección. Lo que no puede es erigir su decisión personal en programa político; no puede proponer el éxodo en nombre de una presunta combatividad fundada en «decir lo que verdaderamente se piensa». Decírselo a quién, y para qué, esos son los interrogantes que debe plantearse todo intelectual lúcido y a partir de las respuestas que se dé, decidir si su camino más eficaz es el de marcharse. Proponer el éxodo como «praxis» supone creer que la historia de los pueblos la dirige Dios. Un día pondrá un gobierno a nuestro gusto y todos volveremos gozosos. No, Cortázar. Un país no es un hotel turístico en el que nos quedamos cuando la estadía nos resulta grata, y al que abandonamos cuando la atención no nos satisface. Un país, el sentido de su historia, son entrañables cuestiones que nos conciernen a todos. Los intelectuales, los *artistas, tenemos un papel que cumplir —no el más im*portante, desde luego, ya que siempre es el pueblo el que define un proceso. Pero la función que nos corresponde, no la vamos a dejar en manos de otros.

Usted tiene demasiada fe en la censura, en el orden establecido. Nadie puede alterar ese orden, de ahí que todo intelectual —usted en particular— bajo la censura sea un exiliado cultural. También es posible invertir el razonamiento; usted necesita llamarse a sí mismo exiliado, de ahí que acepte que la censura es inamovible e inexorable —de no ser así, tendría que buscar los modos de traspasarla, en lugar de condolerse por su condición de exiliado. Le dejo a usted decidir el orden de las proposiciones. Lo cierto es que escribe: «A mi afirmación de sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural, después de prohibiciones inequívocas, contestás que exagero». Voy a dejar de lado el análisis de las expresiones «dolorosamente» y «mi pueblo». Y apenas voy a señalar que lo que usted sintetiza «contestás que exagero» es un fragmento de mi texto (pág. 4, col. 1, líneas 46 y ss.) donde, entre otras cosas, hablo de la situación de los pueblos latinoamericanos, de la situación en que han creado siempre los escritores rebeldes en sus países, y donde, para fijar el alcance de lo que podría llamarse «exilio cultural», hago un paralelo entre el silencio a que fue sometido durante doce años en su propia patria uno de nuestros mayores y más íntegros escritores, Leopoldo Marechal, y la difusión que, aun residiendo usted en el extranjero, tienen sus textos en la Argentina. Advertirá que la frase «contestás que exagero» traiciona un poco mi pensamiento.

Voy a detenerme ahora en la expresión «prohibiciones inequívocas» que explicaría la separación entre usted y «su» pueblo y, por lo tanto, su exilio cultural.

Toda prohibición es en sí un hecho absoluto; difícilmente admite un adjetivo como «inequívoca». En nuestro país, en particular, suele manifestarse sin ninguna

sutileza: nadie necesita agregarle adjetivos para darle dramatismo. Pero además ocurre que, entre tantas obras prohibidas como hay en la Argentina, sus obras no están prohibidas. Como usted mismo lo afirmó, en el caso de *Alguien que anda por ahí* un representante del gobierno le sugirió a Editorial Sudamericana que no publicara dos cuentos de ese libro —vale decir que, en última instancia, eso habría sido una autorización equívoca y no una «prohibición inequívoca» y lo cierto es que el libro, completo, figura desde hace tiempo en la lista de *best-sellers*. O sea que, como en el caso de la «tremenda contradicción», hay derecho a suponer que se está disimulando el uso de un sustantivo —«prohibiciones»— tras el ruido del adjetivo, «inequívocas». Si la presunta prohibición de su libro le daba derecho a declarar en Colombia que a usted lo habían expulsado de su patria, ahora que el libro se vende en todos los quioscos y librerías, ¿qué va a declarar?: ¿qué el gobierno argentino lo ha recibido con los brazos abiertos?

Hay otro hecho, más significativo, que invalida su frase «sentirme dolorosamente separado de mi pueblo en el plano cultural». Mucho antes de que Bruguera difundiera *Alguien que anda por ahí*, la revista *Contexto* publicó el más explícitamente comprometido de sus cuentos: «Apocalipsis en Solentiname». Y eso tal vez le recuerde algo que parece olvidar: la cultura de un pueblo no la decretan sus gobiernos. Se abre paso como puede, a pesar de la censura y de la represión. Crea sus propias vías, cuando se le cierran todas las vías. Espero que esto lo ayude a «entender mi razonamiento». Usted dice: «...hay algo que no entiendo en tu razonamiento. Discutís mi noción de "exilio cultural" en el sentido de que la supresión o censura del pensamiento escrito es materia corriente en nuestros países, y una vez más te parece que exagero». Y luego de este párrafo —tan poco claro, por lo demás, que sólo usted y yo sabemos lo que quiso decir—, me explica con paternal condescendencia eso de «mal de muchos, consuelo de tontos». Gracias. Pero yo no decía algo tan estúpido como «que en Guatemala o Bolivia lo censuren a Fulanito» (el hallazgo es de su prosa) vuelve menos inquietante la censura en la Argentina. Nada de eso. Textualmente decía: «Arbitrariedades o barbaridades como la que consigna Cortázar constituyen el ámbito en que, salvo épocas excepcionales, han creado y opinado todos los escritores rebeldes en sus países. Y no es que yo, ahora, defienda la censura (...) Simplemente digo que es ésta, y no otra, la situación de nuestros países, la que pretendemos cambiar también con nuestras palabras. Y que aun bajo estas condiciones Latinoamérica viene dando una literatura realmente grande, capaz de encontrar un estímulo y un sentido para el acto creador justamente en la hostilidad del medio. Y este trabajo continuo por hacer prevalecer la propia concepción del mundo hace que un intelectual o un artista se sienta culturalmente integrado a su país; de ninguna manera un exiliado cultural».

Como verá, su frase «una vez más te parece que exagero», una vez más ha traicionado mi pensamiento. Usted dice no entenderlo del todo; trataré de iluminarlo con esta pregunta: ¿Desde cuándo un escritor espera que el oficialismo lo autorice a ser parte de la cultura de su pueblo? En situaciones como la que estamos viviendo el escritor utiliza sus palabras para revertir la muerte cultural que le quieren imponer desde arriba. Se escribe a pesar de la censura, y contra la censura. Y ya que las palabras son un riesgo, se aprende a no dilapidarlas, a explotar al máximo sus posibilidades de eficacia. Un ejemplo negativo explicará mejor lo que quiero decir. Usted manifiesta lo que, según su deseo, le esperaba al anterior gobierno argentino; dice con infantil enojo: «Igualito que a Somoza, igualito que a Batista». Como argumento político, admitirá que no es de los más lúcidos que se hayan expresado en el destierro. No tiene más finalidad que la de dejar inscripta su santa indignación. Supongo que es fácil, y hasta gratificante, hacerlo, sobre todo si el riesgo de publicar las palabras que uno pronuncia lo corren otros. Pero acá, cada uno de nosotros corre el riesgo por sus propias palabras; de ahí que, al pronunciarlas, tratemos de que sirvan a una causa concreta, y no a nuestra propia vanidad. Usted me dirá que no le exigió a nuestra revista que publicara su carta. Cierto. Y le diría más: usted eligió que su carta no se publicara en la Argentina. Entre el exabrupto ese de Batista y Somoza, y la posibilidad de que sus palabras fueran leídas por lectores argentinos, eligió el exabrupto.

Usted no parece creer que haya una acción posible en tanto oficialmente no lo autoricen a la acción: revela una fe excesiva en la represión y en la censura. Me pregunta: «¿Qué satisfacción puede tener alguien como vos leyendo un texto mío cuya publicación depende exclusiva-

mente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión?». Coincidirá conmigo en que el término «satisfacción» no es el más afortunado para vincularlo a un texto literario. Un plato de ravioles satisface. La literatura inquieta, o conmueve, o moviliza. Pero dejando esto de lado, ¿qué conclusiones se pueden extraer de ese párrafo? Yo extraería, fundamentalmente, dos. Según usted, ningún texto suyo publicado actualmente en la Argentina merece ser leído por «alguien como yo» —supongo que «alguien como yo» es alguien que piensa que la literatura no es un mero pasatiempo. Y me pregunto: si sus textos no merecen un lector así, ¿qué lector merecen? ¿qué lector frívolo supone usted para esos escritos? Y también me pregunto: ¿Es ético que un escritor permita la publicación de un texto suyo si cree que sólo va a admitir una lectura pasatista? Usted me dice: «¿Te has preguntado qué textos (míos) seleccionan esos suplementos?». Le respondo: ni más ni menos que los que usted ha escrito. Un escritor es responsable de todas las palabras que publica. Si las cree triviales, tiene una solución: no darlas a conocer; sobre todo, no mandárselas a «su» pueblo. Y le recuerdo que la valoración negativa que usted hace de los textos que publica en la Argentina es suya, no mía.

Pero vamos a la segunda conclusión. Usted dice: «...un texto mío cuya publicación depende exclusivamente de que no contenga una sola línea que moleste a los dispensadores de la libertad de expresión». Está muy claro su convencimiento del carácter infalible de la represión y la censura lo lleva a hacer del autoexilio una actitud de combate: la única posible. En otro párrafo dice, refiriéndose a la carta que me dirige: «... preveo que mi respuesta sólo te llegará un día indirectamente y no en los suplementos dominicales de Buenos Aires». Y yo le pregunto: ¿Desde cuándo la única vía directa de expresión que tiene un escritor son los suplementos dominicales?

No, Cortázar, un intelectual no tiene por qué ser tan candoroso; no espera que ningún gobierno le dé permiso para expresar sus ideas, ni que los suplementos dominicales lo inviten a manifestar su pensamiento. Cuando los medios masivos acceden a difundir parte de ese pensamiento, mucho mejor. Pero aun si eso no ocurre, siempre hay modos de ingeniárselas. Y es precisamente en épocas como ésta, cuando se hace más necesario crear vías marginales y aprovechar todos los recursos posibles, la sutileza, por ejemplo, a pesar de los decretos oficiales.

Es cierto, la censura vuelve nuestra prosa menos explícita; pero también es cierto que la realidad hace a nuestras palabras más eficaces. Hoy, en la Argentina, hasta Borges se ha vuelto un escritor político. Qué paradoja: para los argentinos, una declaración de Borges publicada en un diario de acá, es mucho más revulsiva que las de usted, publicadas en otros países.

Declaraciones, solicitadas, movimientos teatrales, talleres literarios, revistas de literatura, son hechos que usted sin duda ignora. Usted vive en París y, al parecer, confía en los suplementos dominicales. No son buenas maneras de entender la realidad cultural de nuestro país. Pero, ya que sus fuentes de información son tan precarias podría, al menos, tener el cuidado de no generalizar acerca de lo que pasa en la Argentina. En la respuesta a Huasi que antes cité, usted dice: «Los que han seguido allá (se refiere a los escritores y artistas argentinos que vivimos acá) están obligados a volver a una especie de "arte por el arte"». ¿A qué se refiere concretamente? ¿A la obra de Manauta, de Tejada Gómez, de Blaisten, de Castillo, de Beatriz Guido, de Asís, de Lastra, de Martini Real, de J.J. Hernández, de Marta Mercader, de Elvira Orphée, de Marta Lynch, de Sánchez Sorondo, de Manzur, de O'Donnell, de Piglia, de Fogwill, de Brailosky, de Rabanal, de Medina, de Lagunas, de Ana María Shua, de Gusman? ¿Al teatro de Cossa, de Dragún, de Halac, de Somigliana, de Pavlosky, de Aida Bortnik; de Griselda Gambaro, de Viale? ¿A los textos críticos de Beatriz Sarlo, de Pezzoni, de Romano, de Kovadloff, de Sasturain? ¿A la poesía de Juarroz, de Veiravé, de Aguirre, de Alonso, de Boido, de Olga Orozco, de Aulicino, de Pozzi, de Freidemberg, de Irene Gruss, de Genovese? ¿A todos los escritores jóvenes que se están formando en los talleres? ¿A los cuarenta y dos autores y directores y a los doscientos actores de Teatro Abierto? ¿A la pintura de Berni, de Alonso? ¿Cuáles obras de cuáles autores serían consideradas por usted «arte por el arte»? Y a ver si acabamos de entender su severo criterio estético: ¿dónde ubicaría cada una de sus propias obras? *Último round, Sesenta y dos, modelo para armar, Un tal Lucas*, cuentos como «La banda», o «La barca o nueva visita a Venecia»; ¿cómo los calificaría? ¿Arte comprometido, frivolidad, arte por el arte, mala literatura?

No, Cortázar, lo más probable es que, cuando se juzgue históricamente la literatura de esta época, se advierta justamente nuestra ruptura con el «arte por el arte». Para no hablar de que quienes hemos vivido desde dentro este proceso argentino estamos en mejores condiciones que usted de crear una literatura de testimonio.

Y algo más. Usted me dice: «En cuanto a que consideres exagerada mi afirmación de que salir de la Argentina me sería más difícil que entrar, lamento que hayas pasado por alto la fecha en que se publicó esa afirmación, a fines del 78...». Y me explica, desde París, lo que ocurría entonces en la Argentina. Lamento que usted haya pasado por alto, Cortázar, que a fines del 78 yo estaba en la Argentina. Me privo de conmoverlo contándole por qué mi situación era menos confortable de lo que podría haber sido la suya acá. No importa demasiado. Esa inconfortabilidad es la que la mayoría de nosotros eligió. Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos.

El Ornitorrinco, n.° 10, octubre-noviembre 1981

Liliana Heker



La década vacía

Introducción

«Jamás fuimos tan libres como bajo la ocupación alemana». Estas palabras de Sartre, con las que comienza *La República del Silencio*, no sólo expresaban en los años setenta la paradoja existencial de la libertad, sino que nos ayudaron a vivir bajo la dictadura militar argentina. Sentíamos, al repetirlas, que la resistencia también era posible en nuestro país, ya que lo había sido en Francia durante el más criminal y oprobioso régimen de la historia contemporánea; sentíamos que si otros hombres habían sobrevivido a un ejército invasor, también nosotros podíamos sobrevivir a la ocupación de nuestro propio ejército. Cada gesto de libertad, por mínimo que fuera, cada acto de disconformidad con lo que estaba ocurriendo, era un modo de certificarnos que la dignidad humana estaba de nuestro lado. No eran necesarias actitudes desmesuradas o heroicas. Cualquier cosa podía ser la libertad. Desde desfilar los jueves con las madres de Plaza de Mayo a negarse a mostrarle los documentos en la calle a un policía, desde mencionar el nombre de Haroldo Conti en una conferencia a salir a caminar de noche, solos, por un barrio apartado de Buenos Aires, desde fundar una revista casi secreta a visitar en la cárcel a un amigo detenido, cualquier transgresión a ese orden perverso que se autodenominó «proceso» podía llegar a ser un gesto donde se ponía en acto una idea total de la vida. Insisto, no se trataba de grandes rebeliones, por otra parte imposibles, ni de conductas espectacularmente nobles o ejemplares; se trataba sencillamente de ir viviendo, cada día, como si el poder ya no pudiera tocarnos, convencidos, un poco paranoicamente tal vez, de que el mal era más transitorio que nosotros.

Hubo, por supuesto, rebeldías en las que se ponía en juego algo más que la libertad de conciencia. La de las madres de Plaza de Mayo fue una de ellas. La del Teatro Abierto, otra. Hubo manifestaciones obreras que, como la de 1982, reclamaron a gritos la abolición de la dictadura y obligaron a los militares a apelar a la visita conciliatoria del Papa o a invadir las Malvinas. Pero sobre todo hubo la vida cotidiana, en la que un acto tan ínfimo como entrar en un cine para ver *Queimada* u oír la marcha peronista cantada en un estadio del Mundial, podían hacernos sentir que no éramos los últimos de los hombres.

Los textos que Félix Grande me ha pedido que publique, dan, quizá, mínima cuenta de que vivir en la Argentina durante esos años no era necesariamente autocondenarse a la vergüenza o al silencio. Hubo, por otra parte, muchos escritores y poetas que hicieron lo mismo. Recuerdo los primeros números de *Posta de Arte y Literatura*, editada en 1977 por Manuel Amigo y Jorge Brega; recuerdo *Nova-Arte*, de Enrique Záttara; *Ulyses*, de Horacio Tarcus; *Contexto*, dirigida por Ariel Bignami. Recuerdo los artículos políticos escritos en *Punto de Vista* por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Recuerdo aquel inolvidable texto de María Elena Walsh, «Argentina, País-Jardín de Infantes», publicado en *Clarín*. O el de Marco Denevi: «Argentina, país del silencio». Recuerdo, sobre todo, a un periodista cordobés que vino a entrevistarme hacia 1978 y que no censuró una sola de mis palabras: él y toda su sección perdieron el puesto, mientras yo seguía en mi casa de Buenos Aires, escribiendo una novela, en paz conmigo mismo.

En cuanto a estos artículos, los escribí para la revista *El Ornitorrinco*, que fundamos en 1977 con Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Cristina Piña, Irene Gruss, Daniel Freidemberg, Enrique Záttara, Bernardo Jobson. Si publicarlos entrañaba algún riesgo, era un riesgo compartido por todos, y ni siquiera estoy seguro de que quisiéramos darnos cuenta.

Editorial

Y de pronto, sin saber muy bien cómo, los argentinos hemos empezado a pensar cierta palabra. Hasta ayer sólo la pronunciábamos. Algunos con ironía, algunos con incredulidad, como al pasar: como una especie de conjuro. Otros no, otros, desde el principio, la articularon en serio. Todo comenzó como un vago juego algo macabro, una inocente perversidad de gente que sabe que ciertas cosas siempre ocurren a otros, o en países remotos, u ocurrieron aquí pero hace mucho, en ese territorio de fantasmas al que llamamos historia. Se la nombraba, a veces, sin pensar en su significado, pero su significado iba lentamente abriéndose paso en los diarios y en la televisión entre otros miles de palabras sobre el mundial de fútbol o la muerte de un Papa, luchando en nuestra conciencia con los delicados disparates de Borges sobre la inepcia verbal de Lorca. Y de pronto se instaló entre nosotros, plena de náusea, como una de esas garrapatas que viven meses y meses adheridas a un animal y se hinchan hasta reventar. Guerra. Ahí está, y ahora, siendo escritores deberíamos ser muy hábiles para fingir que este asunto no concierne al ejercicio de las letras. Hay que comprometerse, como decíamos ayer. Hay que escribir que tanto en Chile como en la Argentina existen quienes están materializando, con hechos, lo que hasta ayer fue una palabra.

La cuestión hay que plantearla así, y sin retórica. Nuestro país y Chile sometieron al arbitrio de Inglaterra un trozo de territorio y de mar en litigio. Los abogados de la corona británica decidieron que el territorio en discusión, y también el que no estaba en discusión, es chileno. Chile se atiene al fallo. La Argentina lo rechaza por su tono insultante y por no limitarse a lo litigado. Los dos países tienen razón. ¿Cómo? ¿Puede ser que dos tesis contrarias sean válidas? Por supuesto que puede ser. Válidas o erróneas, da lo mismo: puede ser. Kant, hace 200 años, lo probó en otro terreno más trascendental, el de Dios. Y qué pasa entonces cuando dos países creen de buena fe tener razón. Aparecen los valores. El honor argentino, el honor chileno; la soberanía argentina, la soberanía chilena; nuestro coraje indomable, el de ellos. ¿Existe, dibujada en las estrellas, la Tabla que mida estos valores? Supongamos que el presidente de Chile dijera: «Yo, siendo argentino, habría aceptado con honor un fallo adverso». Ya se ve: si se lo acepta, honor; honor si no se lo acepta. Pero sobre todo, ¿quién garantiza que como chileno hubiese aceptado un fallo adverso para su territorio, siendo, ese fallo, la consecuencia del acto de un gobierno al que, por sus ideas, derrocó militarmen-

te? No hace falta pensar en la mala fe del general Pinochet, ni adjudicarle al entero pueblo chileno no sé qué designios imperialistas: hace falta ser francos. Chile tampoco habría aceptado hoy una decisión desfavorable. ¿Por qué? Porque ellos, como nosotros, y cada cual según su juicio, sentirían menoscabados su honor, su soberanía, su buena fe.

¿Solución?: matarnos.

Porque en toda historia se habla mucho de soberanía, de integridad territorial, de honor; se susurra (y en algunos casos se grita) la palabra demencial. Guerra. Lo que no se dice, lo que ni nosotros ni ellos decimos, es que la guerra significa matarse. La guerra son miles de muchachos de 18 ó 20 años, matándose; miles que después ya no son muchachos sino hombres de cualquier edad, y finalmente niños, y mujeres, y hasta animales. Sí, porque alguien, acá o en Chile, ¿va a decir de una buena vez esto? Alguien va a decir que un país, ¿su «soberanía territorial», no es meramente piedra y tierra y agua, una napa mineral, una cosa? Un país son sus mujeres y sus hombres y sus plantas y sus perros. Un país es todo lo que vive sobre su tierra y todo lo que naturalmente muere en ella. Y la guerra mata con la estupidez ciega de la peste o los tifones, peor, porque es un cataclismo organizado. Hace un tiempo hubo un terremoto en Chile; enviamos víveres, mantas, medicamentos. Hubo un terremoto en San Juan; hombres chilenos salvaron vidas argentinas y ayudaron a apuntalar de nuevo las vigas de las casas. ¡Cómo! Ahora, ¿qué cambió?

Nada cambió.

Estos hombres y aquellos somos la misma gente de carne y huesos. Si mañana mismo un terremoto diezmara aquel país o el nuestro, volarían aviones con frazadas y penicilina y leche, y haríamos patéticos discursos oficiales y nos sentiríamos cristianos. Como no habrá terremoto, pertrechémonos para asesinar o que nos asesinen, cada cosa en su lugar. Eso es la guerra, la lógica de los imbéciles.

¿Qué solución podemos dar los intelectuales, suponiendo que el mero hecho de escribir no nos haga sospechosos de cobardía o deshonra? No sé. Yo no soy los intelectuales sino uno solo, hablo por mí, y no tengo soluciones. En cuanto al miedo a la guerra, me gustaría tenerlo (más bien es repulsión, si he de ser franco) y poder inculcárselo a todos mis compatriotas, sobre todo a ciertos héroes verbales que por su condición, senilidad o ineptitud mental, arden de coraje cuando quienes marchan a hacerse matar son otros.

Espero que nadie me acuse de minar la moral de nuestros ejércitos. Confieso que también me gustaría desmoralizar a los valerosos cruzados chilenos. Porque una cosa sé. Las islas y el mar no serán ni más ni menos nuestros por más que matemos o nos maten. Si asesinar gente diera la razón, la tierra estaría quieta en medio del sistema solar, o Caín, bien mirado, no habría hecho más que demostrar un teorema.

Octubre/noviembre 1978

Los derechos de la inteligencia o el huevo dorado

Sin la algarabía festiva y polémica de aquellos áureos años 60, quizá con demasiado esfuerzo para sobrevivir, siguen saliendo revistas literarias. Y así, casi furtivamente, con cinco números en vez de los seis previstos, *El Ornitorrinco* ha cumplido su primer aniversario. ¿Vale la pena replantear el sentido que tiene hoy empecinarse en publicar una revista de literatura? Hace una década, cuestionar el oficio de escribir, declarar con estruendo la inutilidad de la poesía, la ineficacia de la ficción, la muerte del teatro, era la pose de todo semiescritor que, sin mucho desgaste mental, quería ubicarse a la vanguardia de algo. Pero, como ocurre con todo en este mundo, los cuestionamientos también se historizan. Si hace diez años esa actitud era un eco de la polémica desencadenada por Sartre, en París, con su mal comprendido «ante un niño que se muere de hambre *La náusea* no tiene peso», y si para muchos intelectuales argentinos sólo significaba una nueva moda, una astuta manera de enrolarse en dos frentes sin estar realmente en ninguno, hoy las cosas han cambiado. La historia nos borró toda posibilidad de jugar a las modas. Ya no solemos pensar en Francia, por no decir que ni hay tiempo. No necesitamos importar conflictos. Nuestros conflictos literarios se han vuelto nacionales. O mejor, hay uno solo, que hoy no se plantea pero que ahora sí acosa a los escritores argentinos. ¿Sirve de algo, en nuestro país, escribir libros, sacar revistas de literatura? No hablamos de aquellos literatos flotan-

tes que cada tanto descienden de las estrellas y ponen un libro como un huevo dorado, alados seres a quienes no afectan los cambios terrestres. Hablamos de nosotros, y de los que siempre han creído que un escritor no sólo es testigo sino también parte responsable de su país y de su tiempo. Un protagonista. Y Unamuno, a quien le gustaba señalar la identidad etimológica de testigo y mártir, también podría intercalar su parrafito sobre este protoagonizar del escritor. Cuál es, en suma, nuestra situación en 1979. Exteriomente todo parece desfavorecer cualquier movimiento intelectual o artístico: la gente que nos importa no puede comprar libros, hasta las mejores editoriales han entrado en una desenfrenada competencia por vender basura (en inglés: *best-sellers*) con el mismo entusiasmo, y acaso por los mismos motivos, de hace unos años, cuando descubrían un genio latinoamericano cada semana. Las nuevas generaciones no tienen dónde publicar, lo que en los hechos se traduce en: no existen nuevas generaciones. Y la vieja generación, que hoy amontona a escritores de 30 a 60 años, pareciera estar trabajando en el vacío. Queda el consuelo de la inmortalidad, es cierto. Pero un escritor vivo, vive sólo en sus contemporáneos. Ninguna ilusión atemporal puede mitigar la angustia de no existir ahora para los otros, en los otros. Y acá está justamente la respuesta. Porque, qué será de nuestra realidad, con nosotros dentro, si abandonamos (y en manos de quién) el territorio que nos concierne específicamente. Qué sería de la entera realidad si cada creador abandonase el terreno que, por derecho propio, le corresponde. Y enfatizamos creador porque también hay destructores, y parásitos, especies a las que no concierne este editorial. Porque ésta es nuestra historia, no la de los «otros». Un país no es un puesto de feria al que nos acercamos si nos conviene el precio y del que nos alejamos cuando cambia el verdulero. Este país es el nuestro, y somos por lo menos tan responsables de su imagen definitiva como los futbolistas, un premio Nobel de ciencia, miss Mundo, un presidente de la República, o el más humilde maestro de La Quiaca. Un ejemplo servirá para ver si a los intelectuales les cabe o no un rol en la Argentina: la increíble polémica sobre la matemática moderna. No les concernía sólo a ellos, pero fueron los matemáticos quienes salieron al cruce, vale decir: los únicos que tenían autoridad científica para defender una causa científica. Científica, aunque se la haya querido plantear como política. Cabría preguntarse: ¿es tan importante, justifica tantas páginas como las que se han escrito dilucidar el significado de la palabra «vector» en la Argentina de hoy? La amenaza de una guerra con Chile, el latente conflicto con Brasil, la crisis económica interna, ¿no empequeñecen hasta la nulidad la cuestión de si se enseñará o no matemática moderna en los niveles primario y medio? De ninguna manera. Desde Sarmiento sabemos (y lo aprendimos en el nivel primario) que ninguna medida arbitraria puede destruir el pensamiento; el desencanto, el abandono, el no te metás, el desinterés por seguir defendiendo los derechos de la inteligencia, eso sí destruye. Destruye a los pueblos. Una sociedad cuyos hombres han perdido las ganas de expresarse, es un objeto de investigación arqueológica: es una sociedad muerta. Si los matemáticos han elegido intervenir en un debate que no les concernía sólo a ellos, y si hemos de ser lógicos, prácticamente no los afectaba (¿cómo prohibir la suma de matrices o el producto cartesiano de dos conjuntos al pensamiento matemático?). Son los artistas, son los escritores, los que deben afrontar los problemas de la literatura y del arte. Si no se puede trabajar en una situación favorable, se trabaja contra una situación desfavorable. Desde hace quince años venimos diciendo que nuestro país no es Francia, ni Inglaterra, ni Italia: culturas seculares y casi congeladas que agobian a sus creadores. Nuestra literatura, nuestro arte, todavía están haciéndose. Y seguir haciéndolos es cosa nuestra. Esta situación no cambió. Un país no se construye ni se destruye en un día. Este es el tiempo que nos tocó vivir, ésta es la tierra que asumimos y es acá donde tenemos, nosotros, que hacer nuestra historia. Y la historia de todos los pueblos demuestra que el arte no espera una situación favorable: aparece como sea y contribuye a crearla. Escribir libros, o más modestamente sacar revistas, contribuir de algún modo a que nuestro pueblo siga cantando y hablando por boca de sus poetas y de sus escritores, y a que la palabra «cultura» no se petrifique en una mera descripción etnológica, ésa es la responsabilidad de los intelectuales argentinos. Ese es el sentido de su obra, por no decir, enfáticamente, de su vida. ¿Que no se tendrá la recompensa de las pequeñas vanidades a que nos habían acostumbrado épocas más florecientes? Mejor. Que escriba el que se aguante la soledad, el des-

tierro hacia dentro. Hoy ni siquiera se aguarda la aparición de un hecho artístico, de una gran novela. En el fondo, es lo menos desagradable que le puede pasar a un creador. Una verdadera obra de arte, lo mismo que un pensamiento original, nunca es esperada. No hay como los terremotos, las guerras y las pestes para favorecer los partos. No hay como la falta de reconocimiento para mejorar el estilo. Los libros tienen un destino, decían los antiguos. Y lo tienen. No sólo duran más que quienes los amamos sino que quienes los detestan o les temen. Pensar en esto último, puede devolverle a cualquiera esa secreta alegría que, aún en plena angustia, en plena incertidumbre, hace falta para seguir escribiendo.

Enero/febrero 1979

La década vacía

Bruscamente cundió la alarma. Los diarios, algunos intelectuales y hasta la tornadiza revista *Gente*, han experimentado, al mismo tiempo, idéntico vacío: no hay una nueva generación literaria argentina, no hay década del 70. Fenómeno cultural negativo que estaría explicado por la invasión del *best-seller*, por la insolvencia de nuestras más importantes editoriales, por el hastío que produjo el *boom*, por la imposibilidad de competir con el libro español o por la crisis económica heredada (heredada de don Pedro de Mendoza, si nos atenemos al recurrente testimonio de nuestros oradores) y aún por la fascinación del fútbol o del *rock*. Hechos todos reales quizás, y, si se lo piensa bien, formas de un mismo hecho. Seguimos siendo una colonia, y por añadidura una colonia pobre. Hasta el *boom* de la literatura hispanoamericana fue un rebote colonial: Europa y Estados Unidos decidieron que debíamos leernos, y tuvimos algo así como nuestro Lustro de las Luces.

Algo apagados hoy, los argentinos clamamos por una generación siquiera sea para uso interno. No hay, dicen. Se habla de falta de respeto hacia el escritor, se habla con desdén de las exigencias de mercado. Lo primero, la falta de respeto, no tiene, sin embargo, mucho que ver con los escritores jóvenes ni acaso con los escritores de cualquier edad: por qué suponer que el orden social, económico y político, no ya del país, del mundo moderno, orden que no se basa precisamente en el respeto por la dignidad humana y orden contra la cual todo escritor, lo sepa o no, se subleva escribiendo (el poeta, ha dicho Herbert Read, necesita cambiar el mundo por razones poéticas), por qué suponer que ese orden va a respetar la literatura. Gracias que la tolera, como tolera el arte en general. Y eso hasta que deja de tolerarlos. En cuanto a las exigencias del mercado, parece que hay un malentendido. Como respondió hace poco Liliana Heker a *Clarín*, el mercado nunca exige nada a un escritor; ni siquiera le solicita, con urbanidad, que escriba. El escritor, en principio, elige a cambio de nada las palabras y su riesgo. Si está de acuerdo con el mercado le bastará pensar poco y ser coherente para responder a sus expectativas, y cualquier autor de teleteatros o de *best-sellers* conoce este privilegiado equilibrio espiritual (lo que no impide que ocasionalmente un gran escritor sea muy leído: ya enseñó Rilke que la celebridad es la suma de malentendidos que se acumula sobre ciertos hombres), y si sus ideas o aun su estilo no están de acuerdo con el Mercado, al que los antiguos llamaban estupidez, por qué esperar que la sociedad lo reverencie o siquiera lo alimente. Escribir es un oficio, pero en sentido de oficiar. Casi podría desconfiarse de quienes hoy pretenden ganarse la vida con sus poemas o sus ficciones. Hay que ganarse la vida de cualquier modo, y regalarla al escribir: darla. Dicho así, de golpe, suena un poco descomunal, pero quizá ya va llegando la hora de rescatar las grandes palabras, de restituirlas al origen. O seguiremos hablando de literatura en la jerga de los investigadores de mercado y las revistas semanales.

Pero bien: las razones citadas, ¿explican o no la inexistencia de una nueva generación literaria? La respuesta es sencilla. No. Y no porque haya otras razones, sino simplemente, porque sí existe una nueva generación[1]. Que

[1] *Basta contar los talleres y grupos literarios de Buenos Aires, basta hojear las nuevas revistas de literatura. ¿Quién asiste a estos talleres, quién escribe estas revistas? Y este fenómeno no es un descubrimiento nuestro* (Clarín *y* La Opinión *lo han advertido, las revistas* Contexto *y* Propuesta *les han dedicado números enteros), sin embargo no parece repararse en que hay una contradicción entre este hecho y la supuesta inexistencia de escritores jóvenes. Tengo ante mí un largo artículo de Liliana Heker, aun inédito, escrito para un suplemento cultural; en él se citan docenas de escritores entre veinte y treinta y cinco años, más de uno no tan desconocido como para borrarlo de la realidad cultural: generación posterior a la mía cuyos límites estarían dados por narradores de la edad*

esa generación es poco homogénea, que aún no tiene peso en las letras nacionales. Muy cierto. Ocurre con todas las generaciones jóvenes. La propia palabra «generación» es un comodín clasificatorio, y cuando realmente significa algo, significa un movimiento infrecuente (y nunca ordenable en décadas) cuya vida espiritual abarca un período que algunos estudiosos estiman en treinta años. Lo que es lógico: un hombre o una mujer que empiezan a escribir hacia los veinte años, si no se quedan en el camino y si tienen algo que decir, no lo habrán dicho totalmente ni habrán dado forma a su obra antes de los cincuenta. Y esto nos lleva, por fin, al centro de una cuestión (la que yo quiero tratar) que se agazapa debajo de la paradójica pregunta sobre la nueva generación. Pregunta que exige, a su vez, otra: ¿Qué es lo que se quiere preguntar cuando se pregunta por qué no existen jóvenes escritores, sobre todo cuando la realidad demuestra que sí existen?

Bajo este pseudoproblema aparece el problema real: el de la literatura argentina en totalidad. Lo que no se ve es nuestra literatura. O mejor, desde 1970 no hay nada que aparezca públicamente como una literatura, a no ser la ya hecha por escritores como Borges, cuya edad es la que tendrían Arlt y Marechal si vivieran, o como Sábato, Mujica Láinez, Bioy o Cortázar, vale decir, hombres que están entre los 65 y 80 años. Y hacia abajo, nada: jóvenes afantasmados que no tienen ninguna posibilidad real de cotejarse con aquéllos. O de otro modo, en un extremo la vieja generación, grandes escritores que ya han dicho todo lo que tenían que decir aunque sigan publicando libros y hasta grandes libros y, en el otro extremo, los que deberían traer las palabras o las formas nuevas pero a quienes deberemos esperar diez años para saber si eso es cierto. La sensación es de vacío, y recae naturalmente sobre los jóvenes. Sin embargo, el vacío real no está en ellos ni en la vieja generación. Está en lo que podríamos llamar «generación intermedia».

En los años sesenta o, para ser más precisos, entre la caída de Perón (1955) y el golpe militar de Onganía (1966) aparecieron distintos grupos de escritores que entonces eran la nueva y la novísima generación (Viñas, Beatriz Guido, Conti, Sáenz, Martha Lynch, Constantini, Peltzer, Manauta, entre los de mayor edad, y entre los más jóvenes la llamada generación del 60): ésa, y no otra, es la generación ausente. Porque si bien a la nueva generación le corresponde abrir nuevas perspectivas, es la generación intermedia, cuando existe, la que da cuenta del presente. Con todos los matices que se quiera, esas dos generaciones contiguas (la del 55 y la del 60) surgieron del explosivo sentimiento de «permisibilidad» ideológica que siguió a la caída de Perón y crecieron en los posteriores debates sobre la realidad nacional y latinoamericana que fueron el eje del pensamiento argentino de esos años. Eran los tiempos de la rebelión contra el sociologismo basado en la fatalidad telúrica o en el pecado original de América o en la Argentina invisible. Fue el tiempo del parricidio, fue el tiempo de la polémica Sábato-Borges, Borges-Martínez Estrada, sobre el peronismo. El tiempo de las revistas *Contorno* y *Gaceta Literaria*. Y, más tarde, el «juvenilismo» anárquico de las revistas del 60. Eran los tiempos de las mesas redondas en la Facultad de Filosofía, de los recitales poéticos en Medicina, de las escisiones, apostasías, manifiestos. La «intelligentzia», nucleada alrededor de *Sur* (que aunque algo raleada por la decrepitud o la muerte es la que hoy vuelve a representarnos, junto con Menotti, ante el mundo), pareció dar paso a una nueva intelectualidad que comenzó a replantearse, o a plantear seriamente por primera vez en nuestra historia, qué significaba realmente una cultura nacional y qué era lo que debía rescatarse y reivindicarse de la literatura tradicional. Hacia fines de la década del 60 sucedieron dos cosas: por un lado, el intento estatal de despolitización que se centró en la universidad y dio comienzo a la «fuga de cerebros»; y por el otro, la hiperpolitización de ciertos núcleos intelectuales y artísticos que hacia 1970 degeneró (el verbo parece excesivo, pero tiende meramente a describir un hecho) en un caos ideológico donde la búsqueda de una identidad nacional se mezclaba con el fascismo astrológico de los amanuenses del lopezreguismo, y donde, por motivos al principio generosos y altruistas, el acto de escribir se transformó en un ejercicio vergonzante, casi de traición a los desposeídos, y fue cuestionado y finalmente execrado por los mismos intelectuales y escritores que

de Piglia, la propia Heker, García, Lastra, Asís o Sánchez Sorondo, y por Reyna Roffé y aún más jóvenes (Záttara y la gente de Nova, por ejemplo); generación que abarca sobre todo a una vasta promoción de poetas aparecidos a fines y después de la década del 60.

debían defenderlo. Después de 1970: el nuevo peronismo y su caída. Y las persecuciones y muertes anteriores y posteriores a él, y el autoexilio, y la censura y la autocensura, y la vergüenza de los que huyeron sin tener que irse, y la impotencia de los que se fueron contra su voluntad, y el silencio de los que nos quedamos. Después de 1970, en suma, todavía es ahora. Por eso no hay una generación del 70. Porque así como hubo una década infame y una década absurda, estamos viviendo la Década Vacía.

Y por eso es responsabilidad de esta generación intermedia, la nuestra, la de los hombres que estamos entre los cuarenta y los cincuenta años, rescatar las palabras que habíamos empezado a articular hace dos o tres minutos. Rescatarlas para nosotros y para los más jóvenes: para que las juzguen o las rechacen. Este es nuestro país, tanto como el de cualquier otro argentino, ésta es la única historia que vamos a vivir. Hemos elegido vivirla desde adentro, no desde París o Roma, El exilio y el silencio son la muerte espiritual de un escritor: estamos acá y lo único que tenemos son palabras. Que es como decir que tenemos la suerte de estar vivos.

Julio/agosto 1979

Otras cuestiones del lenguaje*

En otras circunstancias históricas, dedicar un editorial de nuestra revista a los derechos humanos, nos hubiera parecido una ridiculez. O una astucia: un ejercicio retórico para escapar a un real compromiso político o ideológico. Que la persona humana (entidad bastante diluida y algo menos incómoda que ciertos argentinos concretos que habitan nuestro país) tiene derechos civiles, era una de esas cuestiones en la que todos parecíamos de acuerdo por lo menos desde la revolución francesa. Descubrir que tal acuerdo era aparente, demostraría hasta qué punto las palabras, a fuerza de repetidas, pierden su significación. O la cambian. Acostumbrados desde la escuela a recitar expresiones como «derechos», «justicia», «dignidad», solemos tolerar perfectamente las condiciones inhumanas en que viven otros hombres. No es de esto, sin embargo, de lo que vamos a hablar: no de cómo las palabras se degradan a sonido, sino, justamente, del proceso inverso. De cómo hay momentos en que un lenguaje empobrecido (porque la libertad del hombre que lo articula se encuentra restringida) parece recuperar por sí mismo ciertas palabras cenicientas y las recarga de sentido: las vuelve amenazantes. Hoy, en la Argentina, alguien podrá utilizar la expresión «derechos humanos» para exhibir qué amplio es su espíritu, pero lo más probable es que, sin proponérselo, hable de otra cosa. Porque hoy defender esa especie de dinosaurio lingüístico (los derechos del hombre) significa, en nuestro país, una respuesta histórica concreta a una situación histórica concreta. Hasta la palabra «ley» se ha vuelto expresiva. Hasta la palabra «Constitución» parece a punto de estallar. Defender los derechos humanos, exigir que se cumpla la Constitución, reclamar que todo argentino sea juzgado de acuerdo con nuestras leyes, se ha vuelto tan «comprometedor» que asusta. Pero, a quién asusta. Y por qué.

Es evidente que ninguno de estos reclamos de sacristía puede parecer extravagante o excesivo. No ya un intelectual o un político, hasta un filatelista puede, en cualquier lugar del mundo, suscribir tan sensatos tópicos. Y, sin embargo, se nos quiere hacer creer que acá son censurables. La prueba más concreta la constituye el silencio (cuando no la condena) oficial y oficialista que rodeó al hecho de que un escultor, católico y argentino, haya ganado el Premio Nobel de la Paz.

Somos argentinos. Estamos tan acostumbrados a la arbitrariedad que todo nos resulta natural. Sin embargo, no es natural. No es natural que un compatriota, católico militante, defensor de la paz, gane el Premio Nobel y no reciba un saludo oficial; que lo premie personalmente el rey de Suecia, y el embajador argentino no esté presente. No sólo no es natural: es grotesco. O temible. Dejando de lado por un momento la cuestión de fondo, vayamos exclusivamente a lo formal. Si un boxeador pone patas arriba a otro se viene con un título, no hay gobierno argentino que no juzgue ese hecho digno de un telegrama laudatorio, vinculado siempre al Espíritu Patrio. ¿Cómo puede ser entonces que un Premio Nobel

* *Al reverso de este editorial se publicaron las dos solicitadas donde se reclamaba que se dieran a conocer la lista y el paradero de los desaparecidos, firmadas, entre otros, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.*

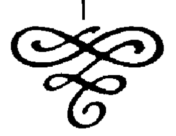
de la Paz resulte contrario al sentimiento argentino? Unos días antes, el país entero estaba conmocionado: ¿recibiría o no Borges el Nobel de literatura? Y no importaba lo que se opinara sobre Borges: se trataba de una cuestión nacional. No vamos a defender ahora ese fanatismo de republiqueta que nos sobreviene en momentos análogos, se trate de un Premio Nobel, un campeonato de fútbol o una beca estudiantil a Andorra. Lo cierto es que estábamos a punto de volvernos sublimes si daban el premio a Borges. Un día antes de que se lo premiara a Pérez Esquivel, el señor Mariano Grondona hizo una valoración cultural cuantitativa: éramos el único país latinoamericano con tres premios Nobel. Olvidaba, ya que la cuestión iba por el lado de la matemática, que Chile (territorio angostito y con un tercio apenas de nuestra población) había recibido dos, lo cual lo volvería, proporcionalmente, un país mucho más civilizado que el nuestro. El 12 de octubre, los premios todavía eran valores o por lo menos galardones asépticos; el 13 de octubre volvimos a la realidad. Ese día, un argentino, Adolfo Pérez Esquivel, recibió un Premio Nobel. Pero era un premio perverso. Nadie consideró lo civilizados que éramos ahora, con un premio más. La valoración cuantitativa quedó de lado; de pronto, el Premio Nobel se había vuelto personal e insultante. Y esta actitud es la que oficialmente adoptó el país. La propaganda adversa fue tan infantil que hasta despeinados adolescentes llegaron a declarar que el premio a un escultor, defensor de los derechos humanos, era una perfidia internacional que deslucía nuestra imagen. Seguramente: el demoníaco rey de Suecia quería hacerle un daño a la Argentina.

Por favor. Pero ahí tal vez podría rastrearse lo más inquietante. Qué podemos esperar de una generación de argentinos a los que palabras como escultor, derechos humanos o paz, pueden parecerles nocivas. ¿O quizás esa no es la opinión de toda nuestra juventud? Quizás. Y quizá la opinión oficial no siempre representa la opinión de un pueblo adulto.

Para terminar. El 10 de diciembre se conmemoró el Día de los Derechos Humanos. En adhesión a esta fecha, reproducimos las solicitadas que se publicaron en los diarios en agosto y diciembre de 1980. No importa que apenas se vean las firmas. Se sabe que firmaron los mejores, y se nota que son muchos.

Enero/febrero 1981

Abelardo Castillo



CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

Fernando Fajnzylber	Industrialización en América Latina: de la caja negra al "castillo vacío"
Henri Favre	Reforma Agraria y etnicidad en el Perú durante el gobierno revolucionario de las fuerzas armadas (1968-1980)
Manola Sepúlveda Garza	La experiencia de la Reforma Agraria en México, 1917-1991. Balance y perspectivas
Federico Bolaños	América Latina en deuda: costos sociales y poder transnacional.
Lucrecia Lozano	Ajuste y democracia en América Latina
Peter Elmore	Lima: puertas a la modernidad. Modernización y experiencia urbana a principios de siglo



Revista de Occidente

Julio-agosto 1993 (número doble)

SETENTA AÑOS DE LA
REVISTA DE OCCIDENTE
(Julio 1923 - julio 1993)

LA RECEPCION DE LO NUEVO

Antología: ensayo, narrativa, poesía, crítica de artes y letras

Rafael Alberti • Vicente Aleixandre • Francisco Ayala • Corpus Barga • Luis Cernuda • Juan Chabás • Rosa Chacel • Gerardo Diego • Enrique Díez-Canedo • Antonio Espina • Federico García Lorca • Manuel García Morente • E. Giménez Caballero • Ramón Gómez de la Serna • Jorge Guillén • Miguel Hernández • Benjamín Jarnés • Máximo José Kahn • Antonio Marichalar • Lewis Mumford • Pablo Neruda • Victoria Ocampo • José Ortega y Gasset • Emilio Prados • Adolfo Salazar • Pedro Salinas • Igor Strawinsky • R. M. Tenreiro • Guillermo de Torre • Jaime Torres Bodet • Paul Valéry • Fernando Vela • María Zambrano

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 29 (Julio 1993)

DEREK WALCOTT: Las Antillas. Fragmentos de una conmemoración épica

EDGAR MORIN: El fútbol y la complejidad

JAN URBAN: La impotencia de los poderosos

BLAGA DIMITROVA: El triunfo de Sísifo

EDGARDO OVIEDO: Atisbar entre pliegues

JOSE LUIS L. ARANGUREN: Biografía y autobiografía

IOVAN HRISTIC: Biografía y obra

LEON EDEL: La nueva biografía

MARIO MUCHNIK: Verás que puse tus delfines...

AUGUSTO MONTERROSO: Cuestión de tiempo y azar

LASZLO KRASZNAHORKAI: De camino hacia China

MATI KLARWEIN: El santuario Aleph

MARIA ESCRIBANO: Cambio, moda y psicodelia

OSCAR SCOPA: La inestabilidad de las vocales

DIEGO A. MANRIQUE: La saga de los psiconautas

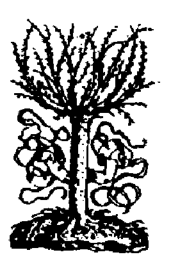
LUIS M. AGUILAR: Oráculo manual del editor

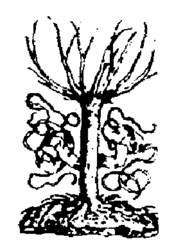
MICHAEL DU PLESSIS: En el trigésimo segundo año de la guerra

Pascal Bruckner, Giulio Giorello, Rosa María Pereda: Correspondencias



Anterior Inicio Siguiente



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1993

Eulalia Pérez Sedeño Introducción. Mujer y ciencia: una perspectiva

Eulalia Pérez Sedeño No tan bestias

Aurora Cano Ledesma Reflexiones sobre pediatría y ginecología en la medicina árabo-islámica

Alberto Elena La ciencia en los salones, o de cómo al punto convirtiéronse en sabias las mujeres

Oliva Blanco Corujo Alta divulgación.

Carmen Mataix Lomas Madame du Châtelet: un fuego encendido

Paloma Alcalá Cortijo Mujeres, máquinas y maquinaciones

Amparo Gómez e Inmaculada Perdomo El eterno femenino: hormonas, cerebro y diferencias sexuales

Ana Sánchez Torres El debate sobre la selección sexual: complejidad versus determinismo.

ABRIL 1993

Rosaura Ruiz y Francisco J. Ayala La epistemología evolutiva de David Hull: ¿existe una ciencia de la difusión de teorías científicas?

Vicente Larraga La publicación científica en bases de datos internacionales como "output" del sistema de I + D. Análisis regional (1981-1989)

Ricardo Dorado La tecnología aeronáutica

José Carlos Pastor Jimeno Un nuevo aceite de silicona utilizable para el desprendimiento de retina

Rafael Feito Alonso La minoría de edad y el derecho de los padres y de las madres a participar en la educación de sus hijos

Luis Garrido La Creación

MAYO 1993

Alberto Elena Introducción. De Méliès a Terminator: imágenes de la ciencia en el cine de ficción

Alberto Elena El ángel inoculador: Pasteur y los orígenes de las biografías cinematográficas de científicos

José Luis Martínez Montalbán Entre la ciencia y la ficción: avatares de un género cinematográfico

Javier Odón Ordóñez Cohetes en el Mediterráneo: el sabio y sus enemigos

Ana Albertos Ciencia y desastres nucleares. El juego de la guerra

Vicente Sánchez-Biosca Metamorfosis: ciencia y horror. En torno a *La mosca* de David Cronenberg (1986)

Marina Díaz López La escuela del Dr. Berger: la figura del psiquiatra en el cine norteamericano de los ochenta

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

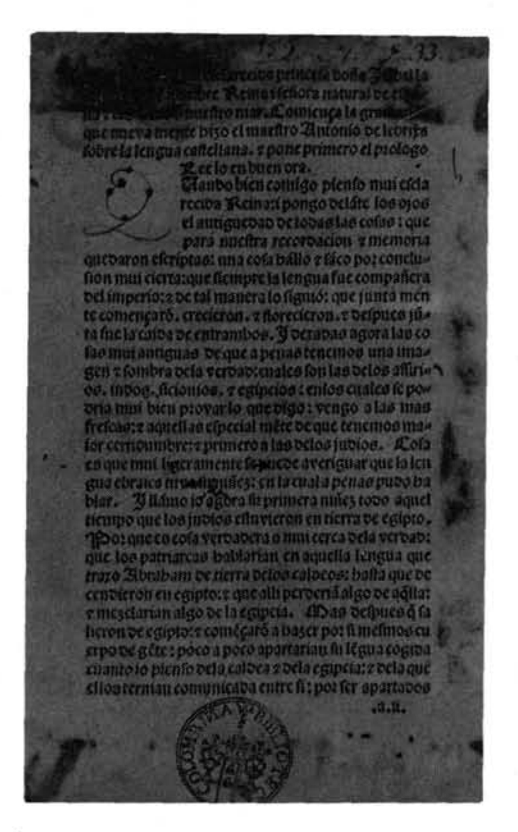
SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor

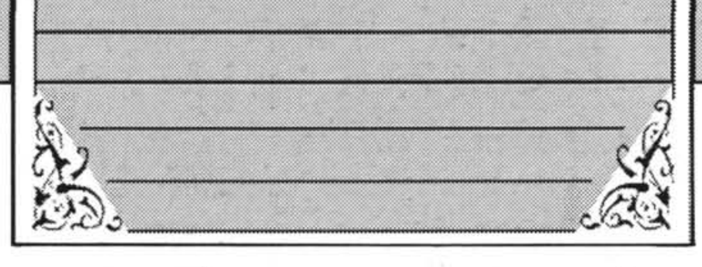
ciencia pensamiento y cultura



152. 4. 33.

…princesa doña Isabel la … Reina i señora natural de es… nuestro mar. Comiença la gramatica
que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa
sobre la lengua castellana. ⁊ pone primero el prologo
Lee lo en buen ora.
Quando bien comigo pienso mui escla
recida Reina: i pongo delãte los ojos
el antiguedad de todas las cosas: que
para nuestra recordacion ⁊ memoria
quedaron escriptas: una cosa hallo ⁊ saco por conclu-
sion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera
del imperio: ⁊ de tal manera lo siguió: que junta men
te començarõ. crecieron. ⁊ florecieron. ⁊ despues jũ-
ta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las co
sas mui antiguas de que a penas tenemos una ima-
gen ⁊ sombra dela verdad: cuales son las delos assiri-
os. indos. sicionios. ⁊ egipcios: enlos cuales se po-
dria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas
frescas: ⁊ aquellas especial mẽte de que tenemos ma-
ior certidumbre: ⁊ primero a las delos judios. Cosa
es que mui ligera mente se puede averiguar que la len
gua ebraica tuvo su niñez: en la cual a penas pudo ha
blar. I llamo io agora su primera niñez todo aquel
tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto.
Por que es cosa verdadera o mui cerca dela verdad:
que los patriarcas hablarian en aquella lengua que
traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que de
cendieron en egipto: ⁊ que alli perderiã algo de aqlla:
⁊ mezclarian algo de la egipcia. Mas despues q̃ sa
lieron de egipto: ⁊ començarõ a hazer por si mesmos cu
erpo de gẽte: poco a poco apartarian su lẽgua cõgida
cuanto io pienso dela caldea ⁊ dela egipcia: ⁊ dela que
ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados
.a.ii.





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo* $USA
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



3.000 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

En este volumen sobre la cultura argentina colaboran Tomás ABRAHAM, Carlos ALTAMIRANO, Roberto ANGLADE, Jorge BALÁN, Vicente BATTISTA, Carlos A. BROCATO, Laura BUCCELATO, Napoleón CABRERA, Julio CACCIATORE, Martín CAPARRÓS, Abelardo CASTILLO, Julio CORTÁZAR, Roberto COSSA, Luis CHITARRONI, Daniel DIVINSKY, Osvaldo DRAGÚN, Jorge A. DUBATTI, Sara FACIO, Olga FERRI, Fermín FÈVRE, Roberto FONTANARROSA, Daniel FREIDEMBERG, Edgardo GONZÁLEZ AMER, Félix GRANDE, Liliana HEKER, Silvia IPARRAGUIRRE, Mauricio KARTUN, Carlos Espartaco KLITENIK, Santiago KOVADLOFF, Leónidas LAMBORGHINI, Arnoldo LIBERMAN, Daniel LIEV, Carlos LOISEAU, Miguel LORETI, José Agustín MAHIEU, Leonor MANSO, Silvio Juan MARESCA, Guillermo MARTÍNEZ, Juan MARTINI, Jorge MONTELEONE, Luis Felipe NOÉ, Mario PAOLETTI, Alan PAULS, Osvaldo PELLETTIERI, Marcelo PICHON RIVIÈRE, Ricardo PIGLIA, Cristina PIÑA, Sergio PUJOL, Hugo QUIROGA, Jorge B. RIVERA, Eduardo ROMANO, Susana ROMANO SUED, Nicolás ROSA, León ROZITCHNER, Ernesto SÁBATO, Horacio SALAS, Beatriz SARLO, Ricardo SIDICARO, Oscar TERÁN, Héctor TIZÓN, Jorge WARLEY y Héctor YÁNOVER

Anterior Inicio